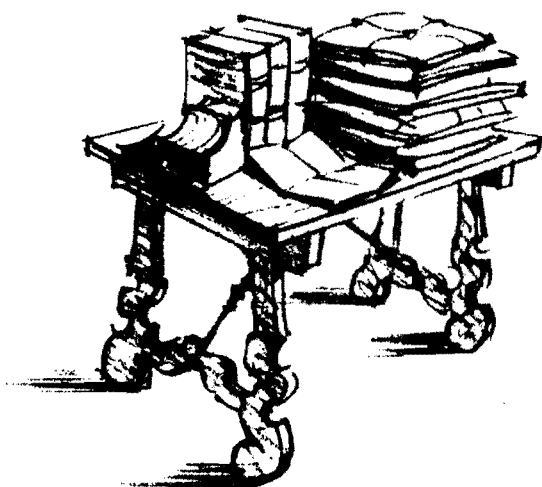


PLIEGOS de BIBLIOFILIA



LIBROS DE MÚSICA EN BIBLIOTECAS ESPAÑOLAS DEL SIGLO XVI (I)

Emilio Ros Fábregas

Este trabajo presenta una recopilación de descripciones de manuscritos e impresos de música en 68 bibliotecas españolas del siglo XVI. Mi interés por documentar libros de música de esa época tuvo su origen en el estudio que realicé sobre los manuscritos españoles de polifonía del Renacimiento¹; las bibliotecas musicales en ocasiones pueden aportar datos acerca del propietario de un manuscrito o de la posible fecha y lugar de su recopilación. Investigar los focos de actividad musical a través de los libros, tratando de documentar a sus propietarios y de identificar el repertorio interpretado, constituye una labor necesaria para el historiador de la música española del siglo XVI y también puede resultar de interés general para el bibliófilo.

La mayor parte de las fuentes musicales que han sobrevivido al paso de los años se encuentra hoy en día en los archivos catedralicios, por lo que es lógico que la historiografía de la música española se haya centrado en las capillas reales y

catedralicias. Sin embargo, el estudio del contenido de las bibliotecas nos ofrece un panorama más amplio de la actividad musical y del interés que la música despertó en el siglo XVI². La presencia de libros de música no sólo en las bibliotecas de instituciones eclesiásticas, sino también en un legado testamentario o en el inventario de bienes de una persona, ya sea clérigo, noble, polígrafo o librero, puede indicarnos la existencia de focos de actividad musical más o menos importantes hasta ahora desconocidos que sería muy difícil localizar de otra forma. En muchos casos los libros descritos ya no existen y los inventarios donde aparecen son el único testimonio que nos queda de ellos.

¹ EMILIO ROS-FÁBREGAS, *The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M.454: Study and Edition in the Context of the Iberian and Continental Manuscript Traditions*, 2 vols., Tesis doctoral, The City University of New York (1992); los Capítulos IV y V (vol. I, p. 175-347) están dedicados a estudiar los orígenes de los manuscritos de polifonía de la época de los Reyes Católicos y las relaciones estemáticas que pueden establecerse al cotejar las variantes que transmiten del repertorio nacional y extranjero. El Apéndice II de la tesis (vol. I, p. 374-90) presentó una primera recopilación de descripciones de libros de música en bibliotecas de la época.

² La mayoría de los manuscritos españoles de polifonía renacentista que actualmente se conservan están catalogados en el *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, 5 vols., recopilado por la University of Illinois Musicological Archives. Renaissance Manuscript Studies, I (Stuttgart-Neuhausen: Hänssler, 1979-1988). El *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), series A y B, que publican Bärenreiter (Kassel) y Henle (Munich), respectivamente, también ha catalogado manuscritos e impresos musicales anteriores a 1800 que se conservan en bibliotecas y archivos españoles. Sin embargo, este ambicioso proyecto internacional de catalogación, por lo que a España se refiere, todavía está en proceso de realización. Sobre la catalogación de los archivos musicales españoles, véase JOSÉ LÓPEZ-CALO, «Clasificación y catalogación de los Archivos Musicales Españoles», *Jornadas Metodológicas de Catalogación de los Fondos Musicales de la Iglesia Católica en Andalucía*, 18 y 19 de noviembre de 1988, ed. por Xoán M. Carreira (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1990), 17-51.

Este estudio introductorio consta de cuatro secciones. En la primera trataré aspectos generales del inventario. La segunda sección presenta comentarios sobre algunas de las bibliotecas musicales más destacadas pertenecientes a catedrales (Sevilla, Toledo y Tarazona), miembros de la nobleza, clérigos particulares y libreros e impresores. Gracias a los inventarios publicados y a mi propia investigación puedo ofrecer información novedosa sobre dos de los manuscritos más importantes con repertorio musical de la época de los Reyes Católicos: Segovia, Archivo de la Catedral, sin signatura (conocido como «Cancionero Musical de la Catedral Segovia») y Tarazona, Archivo Capitular de la Catedral, Ms 2/3. También hago hincapié en la necesidad de profundizar en el estudio del mecenazgo musical de la nobleza, ya que el escaso número de libros de música en una biblioteca nobiliaria no implica necesariamente un desinterés por este arte, como en principio sería lógico pensar. En esta sección se pone de manifiesto además la importante labor de estudiosos como José M.^a Madurell, Jaime Moll, M.^a del Carmen Álvarez Márquez y Pedro Calahorra, cuyos inventarios de libros de música no siempre han recibido la atención que merecen. La tercera sección del estudio está dedicada a resaltar la importante presencia de compositores extranjeros en las bibliotecas musicales españolas del siglo XVI. Esa presencia extranjera es muy relevante para entender el panorama musical español de aquella época, que contrasta radicalmente con la visión aislacionista que la musicología española tradicional presenta de nuestra historia musical. La cuarta y última sección comenta aspectos del mecenazgo musical de Felipe II, teniendo en cuenta su extensa biblioteca de 204 libros de polifonía inventariados en 1602 y el enorme proyecto bibliográfico sin precedentes que supuso la copia de 150 libros de canto llano para el Monasterio de El Escorial. La importancia del mecenazgo musical de Felipe II ha sido puesta en duda recientemente, aunque como veremos algunos de los argumentos que se esgrimen son discutibles.

El contenido de las bibliotecas, especialmente las de la realeza, plantea el problema de estable-

cer si el propietario tuvo un interés personal por sus libros —y por tanto un interés por la materia que tratan—, o si éstos son sólo un reflejo del estatus social de la persona a la que pertenecen. Considero que, mientras no se demuestre lo contrario, todo propietario de libros de música tenía un interés personal por el arte de los sonidos (exceptuando, quizás, libreros e impresores, cuyos fines podían ser principalmente comerciales).

I

Las bibliotecas incluidas en esta recopilación son lo suficientemente numerosas y variadas como para cubrir un amplio espectro social y geográfico dentro de nuestro país; se han seleccionado porque sus inventarios ya han sido publicados. La lista de bibliotecas se inicia con una de 1499 y concluye con varias de principios del siglo XVII ya que, aunque rebasan el límite cronológico de este estudio, son relevantes para el siglo XVI desde el punto de vista musical. Mi labor ha consistido en localizar los inventarios de las bibliotecas, extraer las descripciones de los libros de música del contenido general de cada una de ellas e identificar y comentar, cuando es posible, los asientos más relevantes. Para este trabajo me ha resultado especialmente útil el estudio que sobre bibliotecas del siglo XVI publicó M.^a Isabel Hernández González, gracias al cual he podido localizar muchas colecciones que contenían libros de música³. La autora anunció una continuación de su trabajo —que abarcaba desde 1501 a 1560— para completar los últimos años del siglo XVI y es lógico pensar que el número de libros de música aumente en el futuro con los que puedan encontrarse en otras bibliotecas. También falta vaciar el contenido musical de algunos inventarios

³ M.^a ISABEL HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, «Suma de inventarios de bibliotecas del siglo XVI (1501-1560)», *El Libro antiguo español*, IV. Coleccionismo y Bibliotecas (siglos XV-XVIII) dirigido por María Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra. Edición al cuidado de M.^a Isabel Hernández González (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998), 375-446.

de bibliotecas de la Corona de Aragón⁴. Un estudio como éste siempre permanece abierto y parte de su objetivo es precisamente estimular la publicación de inventarios inéditos de interés musical.

Las bibliotecas seleccionadas han sido ordenadas cronológicamente, atendiendo a la fecha de sus inventarios. He asignado un número a cada biblioteca, así como a cada uno de los libros dentro de cada una de ellas. Entre las bibliotecas de instituciones eclesiásticas destacan las siguientes: Basílica de Santa María del Mar de Barcelona [53], Catedral de Burgos [46], Colegiata de Daroca [63], Catedral de Granada [9], [21], [25], Catedral de Ourense [27], Colegiata de Santander [4], Catedral de Sevilla [54], Catedral de Tarazona [57] y Seo de Zaragoza [35]. Entre las bibliotecas de la familia real y de la nobleza —además de la del Alcázar de Segovia [3]— están las de Margarita de Austria [1], Isabel la Católica [2], [3] y [58], Isabel de Portugal [28], Juana la loca [40], Juana de Austria [51], Duque de Calabria [37], Duque de Medina Sidonia [5], Marqués del Cenete [16], Marqués de Tarifa [23] y Duquesa de Cardona [68]. Entre las de clérigos particulares, destacan las de Juan Bernal Díaz de Luco, Obispo de Calahorra [42], y la del inquisidor sevillano Andrés Gasco [49]; y, por último, encontramos las de los libreros o impresores Miquel Riera [17], Jacobo Cromberger [18], Juan de Ayala [44], Juan de Junta [45], Joan Guardiola [47] y Cristóbal López [67], la del compositor Juan de Anchieta [15], la del estudiante Morlanes [36] y la de Joan Lauriet [66], entre otras muchas.

Capítulo aparte merecen las bibliotecas musicales de Hernando Colón [29] y Felipe II [65] de 1539 y 1602, respectivamente; ésta última incluye libros de música que pertenecieron a los Reyes Católicos, a Carlos V y a la reina María de Hun-

gría, hermana del Emperador⁵. Aunque les he asignado un número de biblioteca con el fin de añadir las referencias bibliográficas correspondientes y algún comentario, no he incluido las descripciones de los asientos de interés musical que contienen. Recientemente se ha iniciado la publicación del *Catálogo concordado* de la biblioteca de Hernando Colón (16.000 volúmenes)⁶ y parece apropiado esperar a la conclusión de esa obra, en lugar de repetir las listas incompletas de asientos de interés musical que ya han aparecido. Por otra parte, incluir las descripciones de los 204 asientos correspondientes a libros de coro del inventario de bienes de Felipe II habría desbordado los límites razonables del presente trabajo. He preferido resumir el contenido, proporcionando una lista de los compositores mencionados en el inventario y comentando algunos de los libros; para ello he utilizado como referencia el número de asiento asignado por Francisco Javier Sánchez Cantón⁷. Estas dos bibliotecas muestran dos formas muy distintas de acumular libros; mientras que la biblioteca de Hernando Colón representa el esfuerzo de un solo propietario, la de Felipe II contiene libros de coro que pertenecieron a otros monarcas. Cuando Carlos V abdicó en 1555, su capilla de músicos franco-flamencos pasó a servir a Felipe II y por tanto los cantores siguieron utilizando los libros de coro que ya tenían⁸. No es

⁵ El vicemaestro de capilla Géry de Ghersem (1572/73-1630) recomendó en 1602 que se vendiera la biblioteca de libros de polifonía de Felipe II por considerar que era música antigua que ya no se usaba; se valoró en sólo 1.000 ducados. Es necesario tener en cuenta el posible interés profesional de Ghersem en deshacerse de ese repertorio para promocionar sus propias composiciones; véase, ROBERT STEVENSON, «The Toledo Manuscript Polyphonic Choirbooks and some other lost or little known Flemish Sources», *Fontes Artis Musicae*, XX/3 (1973), 87-107.

⁶ TOMÁS MARÍN MARTÍNEZ, JOSÉ MANUEL RUIZ ASENCIO y KLAUS WAGNER, *Catálogo concordado de la biblioteca de Hernando Colón*, 10 vols. previstos (Sevilla-Madrid: Cabildo de la Catedral de Sevilla-Fundación Mapfre América, 1993-).

⁷ FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN, *Inventarios Reales: bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*. Archivo Documental Español, X (Madrid: Real Academia de la Historia, 1956-1959), 139-59.

⁸ HIGINIO ANGLÉS, *La Música en la época de Carlos V*, 2 vols. Monumentos de la Música Española, II/1-2 (Barce-

⁴ Véase, por ejemplo, la bibliografía en F. M. GIMENO BLAY y J. TRENCHS ODENA, «Libro y bibliotecas en la Corona de Aragón (siglo XVI)», *El Libro Antiguo Español*, Actas del segundo Coloquio Internacional (Madrid), al cuidado de María Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1992), 207-39.

extraño, pues, que el «Inventario de los bienes del Emperador, que quedaron en Yuste al tiempo de su fallecimiento», no incluyera ningún libro de música ⁹.

II

Tres catedrales han merecido una especial atención desde el punto de vista de sus libros en el siglo XVI; se trata de las de Sevilla, Toledo y Tarazona. El estudio de M.^a del Carmen Álvarez Márquez sobre el libro en la Catedral de Sevilla es modélico en su género ¹⁰. Presenta numerosísimos datos y documentos relacionados con la producción de libros de música que evidentemente no es posible incluir aquí, pero que los musicólogos deberían consultar. En el extenso Apéndice documental IV de esa obra se detallan los pagos a escritores, iluminadores y encuadernadores de libros, lo que permite trazar el proceso de elaboración de los libros e identificar a los protagonistas de ese trabajo en la Catedral sevillana durante todo el siglo XVI. Entre otros documentos de interés musical se incluyen, por ejemplo, dos relacionados con la copia de un libro de polifonía

lona: C.S.I.C., 1965), 136. Los libros de música que legó la esposa de Carlos V, Isabel de Portugal, aparecen en el inventario [27].

⁹ ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS, *Contaduría mayor*, primera época, leg. 1145, fol. 2. Véase la publicación de ese inventario en FRANCISCO HUESO ROLLAND, *Exposición de encuadernaciones españolas, siglos XII al XIX: catálogo general ilustrado* (Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1934), p. 156-57. Según una anécdota relatada por PRUDENCIO DE SANDOVAL en su *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V* (1614), el ilustre compositor Francisco Guerrero (ca. 1528-1599) presentó una copia manuscrita de sus misas y un libro de motetes a Carlos V cuando éste se encontraba en su retiro del Monasterio de Yuste. El monarca, que había reunido catorce o quince músicos de la Orden de los jerónimos, al escuchar una de las misas identificó varios de los temas de compositores extranjeros utilizados por Guerrero, lo que sorprendió a los mismos músicos, que no habían reparado en ello. Aunque estos libros no aparecen en el inventario de Yuste, probablemente pasaron a la capilla de Felipe II; en el inventario de libros de 1602, su maestro de capilla tenía cuatro libros de música de Guerrero (véase inventario [65/c]).

¹⁰ M.^a DEL CARMEN ÁLVAREZ MÁRQUEZ, *El Mundo del libro en la Iglesia Catedral de Sevilla en el siglo XVI* (Sevilla: Diputación Provincial, 1992).

que era propiedad del compositor Francisco de Peñalosa (ca. 1470-1528). Aunque dicho libro ya no se conserva (véanse mis comentarios al asiento 54/6), es posible que sirviera de modelo al manuscrito más importante con obras de Peñalosa que actualmente se conserva en la Catedral de Tarazona. Sería provechoso cotejar exhaustivamente los datos de ese Apéndice IV con los libros de música que actualmente se conservan en la Catedral sevillana. De los seis inventarios de libros en la Catedral de Sevilla publicados por Álvarez Márquez, he seleccionado el de 1588, que incluye 35 libros de polifonía (véase mi inventario [54]); después de comparar el contenido de ese inventario con los libros que actualmente tiene la Catedral, puedo decir que sólo uno o dos libros han sobrevivido al paso de los años ¹¹. Otros inventarios publicados por Álvarez Márquez describen los numerosos cantorales sevillanos de canto llano del siglo XVI, pero he preferido no incluirlos; sería útil comparar su contenido con los cantorales que se conservan en la actualidad, cosa que por el momento no es posible porque los cantorales sevillanos —como los de casi todas las catedrales españolas— están sin catalogar. En este sentido, hay que recordar que la música que se oía a diario en los templos era el canto llano o gregoriano, mientras que la polifonía no se cantaba tan frecuentemente.

Los libros de polifonía de la Catedral de Toledo han sido estudiados recientemente por François Reynaud ¹². No he incluido un inventa-

¹¹ Sobre los libros de música en la Catedral de Sevilla, véase HIGINIO ANGLÉS, «La Música conservada en la Biblioteca Colombina y en la Catedral de Sevilla», *Anuario Musical*, 2 (1947), 3-39, y HERMINIO GONZÁLEZ BARRIONUEVO et al., *Catálogo de Libros de Polifonía de la Catedral de Sevilla* [y Catálogo del Archivo de Música] (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994).

¹² Sobre los libros de interés musical de la Catedral de Toledo, véase JOSÉ JANINI y RAMÓN GONZÁLEZ, *Catálogo de los manuscritos litúrgicos de la Catedral de Toledo* (Toledo: Diputación Provincial, 1977); véase también la interesante descripción de la historia de la biblioteca toledana, p. 11-49. Gracias al catálogo de Janini y González, se pudo localizar un importante manuscrito de polifonía que se creía perdido; véase, ROBERT SNOW, «Toledo Cathedral Ms reservado 23: a lost manuscript rediscovered», *Journal of Musicology*, II (1983), 246-77. Los estudios más importantes sobre los libros de polifonía de la Catedral Toledana son: FELIPE RUBIO PIQUERAS, *Códices Polifónicos Toleda-*

rio de esos libros, porque Reynaud no edita inventario alguno, sino que ofrece directamente en una extensa tabla la información sobre la fecha, contenido, copista, precio y otros detalles de los libros de polifonía a partir de los documentos catedralicios¹³. Ramón González menciona dos inventarios del siglo XVI de la Catedral de Toledo, aunque sólo publica las descripciones de códices mozárabes¹⁴. Es interesante observar que en 1586 el fraile agustino Pedro Durán, copista activo en Granada, vendió a la Catedral de Toledo dos libros con música de Rodrigo Ceballos, de los que uno todavía se conserva¹⁵.

Pedro Calahorra ha publicado varios inventarios de libros de música en bibliotecas eclesiásticas aragonesas del siglo XVI¹⁶. De ellos cabe destacar los de la Catedral de Tarazona —de 1570 [50] y 1591 [57], respectivamente—, que posee una de las bibliotecas musicales más ricas de España. Los inventarios de Tarazona tienen la

nos (Toledo, 1925); ROBERT STEVENSON, «The Toledo Manuscript Polyphonic Choirbooks and some other lost or little known Flemish Sources», *Fontes Artis Musicae*, 20/3 (1973), 87-107; y FRANÇOIS RAYNAUD, *La Polyphonie Tolédane et son milieu des premiers témoignages aux environs de 1600* (Paris: CNRS, Editions Brepols, 1996). Éste último también incluye múltiples referencias a inventarios que se encuentran en el Archivo Provincial de Toledo donde se mencionan instrumentos y libros de música, sobre todo para vihuela.

¹³ RAYNAUD, *La Polyphonie Tolédane*, 360-71. Véase también MICHAEL NOONE, *Andrés de Torrentes (1510-1580), Spanish Polyphonist and Chapelmaster: Opera omnia, Biography and Source Study*, 2 vols., Tesis «Master of Arts», University of Sidney, 1982.

¹⁴ JANINI y GONZÁLEZ, *Catálogo*, 28-29.

¹⁵ JOSÉ LÓPEZ-CALO, *La Música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, 2 vols. (Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963), I, p. 131. Sobre la actividad del copista fray Pedro Durán, véase mi inventario [24].

¹⁶ PEDRO CALAHORRA, «Los fondos musicales en el siglo XVI de la Catedral de Tarazona. I Inventarios», *Nassarre*, VIII/2 (1992), 9-56; «Dos inventarios de los siglos XVI y XVII en la Colegial de Daroca y dos pequeñas crónicas darocenses», *Revista de Musicología*, 3/1-2 (1980), 33-75; y un inventario de libros de música en la Seo de Zaragoza en PEDRO CALAHORRA, *Música en Zaragoza, siglos XVI-XVII*, 2 vols. (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1977-1978), vol. II, p. 22-23. Véase también, JULIÁN RUIZ IZQUIERDO, JOSÉ-ANTONIO MOSQUERA, JUSTO SEVILLANO, *Biblioteca de la Iglesia Catedral de Tarazona. Catálogo de libros manuscritos, incunables y de música. Fuentes Históricas Aragonesas*, 12 (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1984).

particularidad de incluir una relación detallada del contenido de los manuscritos, por lo que la identificación de los asientos con los libros actualmente conservados no ofrece lugar a dudas. El estudio de esos dos inventarios me ha permitido deducir que el manuscrito Tarazona 2/3, el más importante de polifonía religiosa española de la época de los Reyes Católicos, no fue copiado a principios del siglo XVI en Sevilla como hasta ahora se pensaba, sino que debió de copiarse en Tarazona en la segunda mitad del siglo (véanse mis comentarios a los asientos [57/6] y [57/7]).

Es necesario hacer constar que, aunque ya se han publicado algunos inventarios del siglo XVI con libros de música, no siempre han recibido la atención que merecen por parte de los musicólogos, y su dispersión dificulta la labor investigadora. Hay que destacar, por ejemplo, la importancia de los inventarios publicados por José M.^a Madurell, que aportan numerosas descripciones de libros de música en documentos notariales del Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona¹⁷. En esos documentos, los inventarios de libros ofrecen un gran interés, no sólo por el elevado número de asientos que en ocasiones contienen, como el del librero Joan Guardiola y el de Joan Lauriet (de los que hablaré más adelante), sino también por los propietarios de los libros. Ha sido particularmente útil, por ejemplo, rescatar del olvido el documento citado por Madurell de una subasta pública (26 de agosto de 1516) de los libros legados por un tal Antoni Joan, beneficiado de la Catedral de Barcelona. Gracias a ese documento se pueden despejar varias dudas importantes acerca de la identidad de esta persona de la que sabemos era «mestre de cant» de la Catedral en 1511 (véase inventario [7]). Así pues, un documento aparentemente sin importancia desde el punto de vista bibliográfico —Antoni Joan sólo legó un

¹⁷ JOSÉ M.^a MADURELL, «Documentos de archivo: manuscritos e impresos musicales (Siglos XIV-XVIII)», *Anuario Musical*, 23 (1968), 199-221; véase también, del mismo autor, «Documentos de archivo: libros de canto (s. XIV-XVI)», *Anuario Musical*, 11 (1956), 219-32, y «Manuscritos para la historia de Músicos, maestros de danzas, instrumentos y libros de música (s. XIV-XVIII)», *Anuario Musical*, 5 (1950), 199-212.

libro de música— puede ser de gran interés musicológico.

Particularmente espectacular es la biblioteca barcelonesa de Joan Lauriet [66], cuyo inventario también publicó Madurell. Este documento de 1604 ha pasado completamente desapercibido a los musicólogos y es especialmente importante no sólo por la cantidad de libros — 249 impresos musicales— sino por la rareza de los compositores y de muchas de las ediciones, algunas de las cuales son totalmente desconocidas en la actualidad. Se trata de un repertorio de compositores, italianos en su mayoría, que estuvieron en activo a finales del siglo XVI y principios del XVII, especialmente en ciudades como Milán, Cremona y Brescia. Tiburtio Massaino, Floriano Canale, Lucrezio Quintiani, Valerio Bona, Girolamo Baglioni y, sobre todo, Orfeo Vecchi, son algunos de los nombres representados en la colección. No es éste el lugar para presentar la biografía de esos músicos, pero baste decir que su área geográfica de actividad —y posiblemente la condición de frailes (agustinos o franciscanos) de algunos de ellos— debió ser determinante a la hora de publicar sus obras con los impresores milaneses Simon Tini y Giovanni Francesco Besozzi (y sus herederos) o Agostino Tradate, los mejor representados en esta biblioteca¹⁸. Dada la presencia militar española en Milán durante aquella época, no es descabellado apuntar que esa estrecha relación facilitó la importación directa de libros a la Península Ibérica. Sería interesante constatar el impacto que este repertorio post-tridentino —del que no ha quedado ni rastro en España— pudo tener en la vida musical de Barcelona en torno a 1600 y la posible influencia que ejerció en la producción musical autóctona, especialmente en la de Joan Pau Pujol (1570-1626)¹⁹.

¹⁸ Para la información biográfica de los compositores citados, consúltese *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols., ed. Stanley Sadie (Londres: Macmillan, 1980).

¹⁹ La historiografía musical ha tratado injustamente a Joan Pau Pujol, uno de los compositores españoles más prolíficos de su época; sobre este particular, véase EMILIO ROS FÁBREGAS, «Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investiga-

También merecen destacarse los inventarios de libros de música de algunos miembros de la nobleza publicados por Jaime Moll²⁰. El estudio que realizó sobre la corte de los Duques de Calabria —en el que incluye un rico inventario de 38 libros de música que donaron al Monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia en 1550— ha servido para subrayar la importancia de su mecenazgo musical durante el segundo cuarto del siglo XVI. El vihuelista Luis Milán describió retrospectivamente el ambiente musical de esa corte ducal en *El cortesano* (Valencia, 1561) —una réplica de la obra homónima de Castiglione—, lo que también ha influido en el prestigio musical que se atribuye a esa corte valenciana. El artículo de Moll contribuyó decisivamente a que durante muchos años se pensara que, entre la nobleza española, solamente los Duques de Calabria tuvieron un verdadero interés por la música en la primera mitad del siglo XVI. Tanto es así que una colección de villancicos impresa en Venecia (Scotto, 1556), conocida como «Cancionero de Upsala» —por encontrarse en esa ciudad sueca el único ejemplar que se conoce—, ha sido también denominado «Cancionero del Duque de Calabria», a pesar de que el Duque falleció seis años antes de su publicación²¹.

Considero que la concepción un tanto negativa

ción musicológica», *CODEXXI, Revista de la Comunicación musical*, 1 (1998), 68-135 (73-74). La edición de las obras de Pujol que inició HIGINI ANGLÈS [*Johannis Pujol: Opera Omnia*, 2 vols. (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1926, 1932)] sigue incompleta, pero recientemente este compositor ha empezado a recibir la atención que merece. Véase F. BONASTRE, F. CORTÉS, F. COSTA, J. M.^a GREGORI y J. PAVÍA, *Joan Pau Pujol: la música d'una època* (Barcelona, 1994); J. M.^a GREGORI, «Música y símbolo en la obra litúrgica de Joan Pujol (1570-1626)», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995), 65-72; y MARIANO LAMBEA CASTRO, *Los villancicos de Joan Pau Pujol (1570-1626): contribución al estudio del villancico en Catalunya en el primer tercio del siglo XVII*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona (1999).

²⁰ JAIME MOLL, «Notas para la historia musical de la corte del Duque de Calabria», *Anuario Musical*, 18 (1963), 123-35; y del mismo autor, «Libros de música e instrumentos musicales de la princesa Juana de Austria», *Anuario Musical*, 20 (1965), 11-23.

²¹ JOSEP ROMEU, «Mateo Flecha el Viejo, la Corte literariomusical del Duque de Calabria y el Cancionero llamado de Upsala», *Anuario Musical*, 13 (1968), 25-102.

que se tiene del mecenazgo musical de la nobleza española debe revisarse por varios motivos. Los libros de coro que pertenecieron a la nobleza o fueron costeados por ella se debieron guardar en el coro de una iglesia de su particular devoción o en una estancia próxima para que pudiera usarlos la capilla musical correspondiente. Por eso es probable que no aparezcan en los inventarios de nobles junto con otra clase de libros; solamente los libros de música tipo cancionero o los de vihuela parecen susceptibles de ser guardados en casa. Conocemos la extensa biblioteca musical del Duque de Calabria precisamente porque la donó al Monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia, pero si no hubiera existido ese traslado —probablemente del lugar donde cantaba la capilla del Duque al Monasterio— no hubiera sido posible documentarla. De hecho, el «Inventario de los libros del Duque de Calabria (1550)» publicado por V. Vignau en 1874-1875 no incluye ninguno de los libros de canto llano y polifonía donados al Monasterio de San Miguel de los Reyes. A menudo tenemos noticias de la actividad o interés musical de algún noble, pero resulta difícil concretarlo con un inventario de libros. Por ejemplo, la descripción que en 1525 hace Andrea Navagero, Embajador de Venecia, de la «capilla de excelentes músicos» del Duque del Infantado, parece indicar que pudo haber tenido una importante biblioteca musical, aunque por el momento no la conocemos.

... Guadalajara es muy buen pueblo, y tiene hermosas casas, entre las cuales hay un palacio que fue del Cardenal Mendoza, Arzobispo de Toledo, y otro del Duque del Infantado, que es el más bello de España. Aquí residen muchos caballeros y personas de cuenta y el Duque del Infantado, que aún cuando la ciudad y la tierra es del Rey, puede considerarse como señor del lugar. Este Duque tiene grandísimos gastos, y si bien sus rentas montan á cincuenta mil ducados, no cubren aquéllos; tiene una hueste de doscientos peones y muchos hombres de armas, y una capilla de excelentes músicos, mostrando en todo ser muy liberal [el subrayado es mío] ²².

²² ANDREA NAVAGERO (1483-1529), *Viaje por España (1524-1526)*, traducido y anotado por Antonio María Fabie; prólogo de Ángel González García (Madrid: Turner, 1983), p. 23.

Son pocos los libros de música que encontramos en las bibliotecas del Duque de Medina Sidonia [5], Marqués del Cenete [16], Marqués de Tarifa [23] y Duquesa de Cardona [68], pero es preciso insistir en que ese número reducido de libros no implica necesariamente desinterés musical. Por un epitafio de la época sabemos que Don Rodrigo de Mendoza, Marqués del Cenete, «era un Apolo en el arte de sus músicas y galas». El Marqués de Tarifa fue a Jerusalén en compañía del poeta-músico Juan del Encina, y no es razonable pensar que su interés musical se limitara exclusivamente a las «Obras de Juan del Encina» y «los dos [libros] de canto de órgano» que aparecen en su biblioteca. La capilla musical de los Duques de Cardona acostumbraba a ayudar a los cantores de la Catedral de Barcelona durante el siglo XVI, pero sólo tenemos noticia de tres libros de polifonía de Morales y Josquin en la biblioteca de la Duquesa de Cardona a principios del siglo XVII. En fin, es preciso investigar el mecenazgo musical de la nobleza española con más profundidad, puesto que tradicionalmente se ha ignorado, incluso en el contexto del mecenazgo artístico ²³. El hecho de que los blasones de las familias Cardona y Fernández de Córdoba, por ejemplo, estén presentes en uno de los manuscritos musicales franceses más importantes de principios del siglo XVI puede ser como la punta del iceberg del mecenazgo musical de la nobleza española; este manuscrito, sin embargo, no se encuentra en ninguno de los inventarios de libros conocidos ²⁴.

²³ En este sentido puede mencionarse que en los tres volúmenes del magnífico estudio de FRANCISCO LAYNA SERRANO, *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI* (Madrid: Aldus, 1942) no aparece ninguna información de interés musical. Sin embargo sabemos, por ejemplo, que el Cardenal Pedro González de Mendoza —uno de los miembros más ilustres de la familia— tenía una capilla musical. La biblioteca del Cardenal Mendoza fue heredada por su hijo Don Rodrigo, Marqués del Cenete (véase el inventario [16]). De los 631 libros que tenía, sólo 5 eran de música (4 obras teóricas y 1 libro de polifonía), por lo que parece probable que los libros que utilizaba la capilla del Cardenal Mendoza no estuvieran incluidos en ese inventario.

²⁴ Se trata del manuscrito Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, MS Chigi C VIII 234 («Chigi Codex»), que contiene, entre otras obras, 13 misas de Johannes Ockeghem (ca. 1410/20-1497); es la fuente princi-

Ya he mencionado anteriormente que entre las bibliotecas de clérigos sorprende la de Juan Bernal Díaz de Luco, Obispo de Calahorra (1495-1556) [42], por la calidad y cantidad de libros de polifonía, así como la del inquisidor sevillano Andrés Gasco († 1566) [49]. Pienso que los libros de música del Obispo reflejan un interés personal, más que un posible plan pastoral para su diócesis, de la que tomó posesión en 1545. Es necesario tener en cuenta la larga trayectoria de este ilustre jurista que a partir de 1522 había estado al servicio del Cardenal Tavera, un gran mecenas de las artes ²⁵. Aunque es posible que la mayor parte de la biblioteca musical de Juan Bernal Díaz de Luco se hubiera formado antes de su nombramiento como Obispo, tampoco se puede descartar que adquiriera libros durante su prolongada estancia en Italia (1546-1553) con motivo del Concilio de Trento. Según el testamento de Juan Bernal Díaz de Luco, sus libros debían pasar a la Catedral de Calahorra ²⁶, pero en la actualidad dicha Catedral no tiene libros de música que respondan a la descripción de los que se encontraban en la biblioteca del Obispo ²⁷. Puesto que sus instrucciones respecto al lugar donde quería ser enterrado no se

pal de la música de este importante compositor. Véase, EMILIO ROS-FÁBREGAS, «New Light on the Cardona and Fernández de Córdoba Coats of Arms in the Chigi Codex», trabajo presentado en el Congreso *The Burgundian-Habsburg Court Complex of Music Manuscripts (1500-1535) and the workshop of Petrus Alamire*, organizado por la Katholieke Universiteit Leuven (Bélgica) y la Alamire Foundation (23-28 de noviembre de 1999) de próxima publicación. Versiones previas de este trabajo se presentaron en Minneapolis (U.S.A.), Congreso de la American Musicological Society (Sesión del International Hispanic Music Study Group), 28-X-1994, y en la University of Southampton, Reino Unido, 23 *Medieval and Renaissance Conference*, 5-9 de julio de 1996.

²⁵ JAIME MOLL, «Músicos en la corte del Cardenal Tavera», *Anuario Musical*, 6 (1951), 155.

²⁶ TOMÁS MARÍN, «La Biblioteca del obispo Juan Bernal Díaz de Luco (1495-1556)», *Hispania Sacra*, V (1952), 3: «otrosí mando todos los libros que yo tengo a la nuestra iglesia catedral de la ciudad de Calahorra y ruego mucho a los muy reverendos amados hermanos nuestros, el deán y cabildo de ella, que los pongan y tengan en el lugar conveniente y a buen recado donde estén bien tratados y puedan aprovechar a los que de ellos se quisieren servir».

²⁷ Véase el correspondiente catálogo en JOSÉ LÓPEZ-CALO, *La Música en la Catedral de Calahorra* (Logroño: Gobierno de la Rioja, 1991).

cumplieron, es posible que tampoco el destino de sus libros de música fuera el que él deseaba. La biblioteca musical de este ilustre prelado es una excepción, ya que, al igual que ocurre con los nobles, son escasos los libros de música que aparecen en los inventarios de bienes de clérigos. En cuanto a la biblioteca del inquisidor Andrés Gasco —incluso si fuera el resultado de una confiscación inquisitorial— resulta de particular interés, por cuanto abre un campo inexplorado hasta el momento: la relación entre música e Inquisición. Desconocemos por completo el repertorio musical asociado con el ceremonial de esa institución o hasta qué punto los libros de música fueron censurados. Como dice Klaus Wagner, resulta «curioso imaginarnos al señor inquisidor cantando un romance al son de la vihuela, regando sus plantas, o dando de comer a los pájaros», mientras en los calabozos de su lujoso palacio sevillano «gemían otros seres humanos a los que la vida y sus convicciones les habían deparado un destino diferente» ²⁸.

El mayor número de libros de música aparece, como es lógico, en las tiendas de librerías e impresores como Jacobo Cromberger [18], Juan de Ayala [44], Juan de Junta [45], Joan Guardiola [47] y Cristóbal López [67]. Juan de Junta en Burgos es el que tiene más libros de música para vihuela, mientras que el inventario de Joan Guardiola en Barcelona es el más variado en libros de polifonía, algunos de los cuales son bastante raros. Cromberger, Ayala y López destacan por el elevado número de copias de los libros que tienen a su disposición, especialmente «Artes de canto llano» que a menudo son difíciles de identificar por la multitud de ediciones que vieron la luz durante el siglo XVI. Es conocida la debilidad de la industria editorial española de aquella época, y la producción de impresos de música no era una excepción ²⁹. No es extraño, pues, que la obra

²⁸ KLAUS WAGNER, «Lecturas y otras aficiones del Inquisidor Andrés Gasco († 1566)», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 176 (1979), 154.

²⁹ JAIME MOLL, «Valoración de la industria editorial española del siglo XVI», *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime*. Colloque de la Casa de Ve-

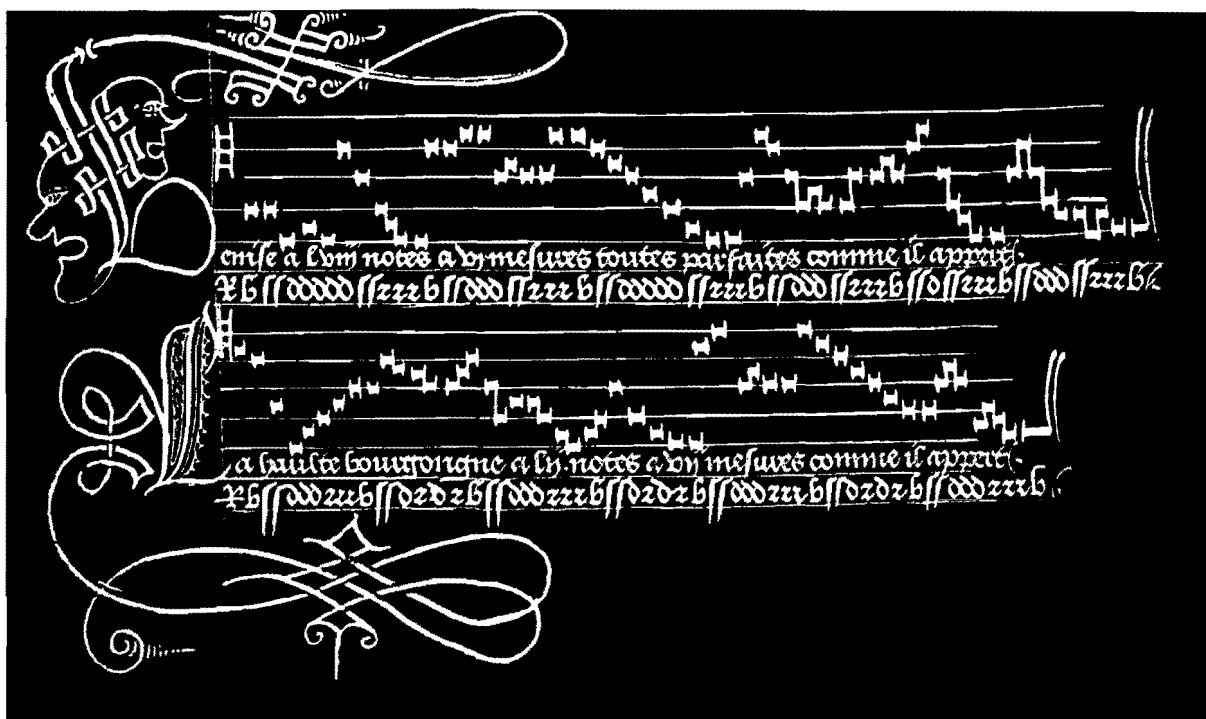


Figura 1. Página del manuscrito (pergamino negro, s. XV) de *basse dances*, Bruselas, Bibliothèque Royale, Ms. 9085, propiedad de Margarita de Austria y de contenido muy similar al impreso inventariado en su cámara en Granada; véase asiento [1/1]. Debajo del texto aparecen las letras R b ss dddd ss rrr... que indican los distintos pasos de la *basse dance* (Réverance, branle, 2 simples, 5 doubles, 2 simples, 3 reprises, etc.).

polifónica de los compositores más importantes como Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero y Tomás Luis de Victoria se editara en el extranjero.

Resulta paradójico que ninguno de los manuscritos que actualmente se conserva con polifonía sacra de la época de los Reyes Católicos³⁰ haya

lázquez (París: Editions A.D.P.F., 1981), 79-84, y, del mismo autor, «Del libro español del siglo XVI», *El Libro Antiguo Español*. Actas del segundo Coloquio Internacional, Madrid, al cuidado de María Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1992), 325-38. Véase también, JOSÉ M.^a MADURELL, «La imprenta musical en España. Documentos para su estudio», *Anuario Musical*, 8 (1953), 230-36, y BARRY IFE, «La imprenta y la música instrumental del Renacimiento español», *El Libro Antiguo Español*. Actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986) al cuidado de María Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988), 225-36.

³⁰ Muchos de los libros de música de los Reyes Católicos debieron desaparecer en el incendio del Alcázar de Segovia en 1862. Para una descripción particularmente dramática del incendio de esa biblioteca a cargo de un tes-

pertenecido a las capillas musicales de Isabel y Fernando. Es más, entre los estudiosos existe una gran diversidad de opiniones acerca de la fecha y lugar en que fueron recopilados los manuscritos que conocemos. El estudio paleográfico de las fuentes en la mayoría de los casos no proporciona la evidencia suficiente para determinar cuándo y para quién fueron copiadas las obras musicales. Las descripciones de los libros de música que aparecen en la mayoría de los inventarios tampoco ayudan mucho en este sentido, ya que la fórmula «libro de canto» o «libro de canto de órga-

tigo presencial, véase EDUARDO DE OLIVER-COPÓNS, *El Alcázar de Segovia* (Valladolid: Imprenta Castellana, 1916), 321-30. Aparte de los inventarios del Alcázar de Segovia [3] y de los de la reina Isabel [2], [3] y [58], las únicas descripciones de libros de polifonía que debieron pertenecer a los Reyes Católicos se encuentran en los inventarios de las bibliotecas de Juana de Austria [51/33] y de Felipe II [63/a, asiento 1006 en SÁNCHEZ CANTÓN]. En la Catedral de Granada se conservan actualmente libros de canto llano con emblemas de los Reyes Católicos.



Figura 2. Último folio del manuscrito Segovia, Archivo de la Catedral, s. s., conocido como «Cancionero Musical de Segovia». Contiene las inscripciones «Don Rodrigo» y «muy manyfico señor don R^o Manrique». Véase el inventario de libros del Alcázar de Segovia [3/14] y el inventario *post mortem* del compositor Juan de Anchieta [15/3].

no» (expresión utilizada en el siglo XVI para referirse a los de polifonía) resulta a todas luces insuficiente para poder identificarlos.

Por suerte, en algunas ocasiones el repaso de los inventarios de la época nos ofrece la posibilidad de determinar la procedencia de algún libro importante o al menos la oportunidad para especular con cierto fundamento acerca de ella. Este es el caso del manuscrito Tarazona 2/3, mencionado anteriormente, o el del también famoso manuscrito conocido como «Cancionero Musical de la Catedral de

Segovia» de finales del siglo XV y principios del XVI³¹. Varios musicólogos han propuesto que las características del manuscrito Segovia, s.s., especialmente sus tapas de pergamino, concuerdan con una de las descripciones en el inventario de libros del Alcázar de Segovia de 1503, y que por tanto dicho manuscrito debió pertenecer a Isabel la Católica³². Sin embargo, un estudio detenido de las distintas ediciones del inventario me ha permitido descartar esa hipótesis (véase el comentario a mi inventario [3] y al asiento [3/14]). Además, el último folio del manuscrito contiene una inscripción que hasta ahora no había podido transcribirse: «muy manifico señor don Rodrigo Manrique»³³. He identificado a esa persona como «Mayordomo Mayor» de Juana la Loca en el viaje que realizó a los Países Bajos en 1496 para casarse con Felipe el Hermoso. Juan de Anchieta, maestro de capilla de Juana la Loca, la acompañó en ese viaje y es el compositor español mejor representado en Segovia, s.s., manuscrito que también se caracteriza por la presencia de repertorio franco-flamenco que no encontramos en ningún otro manuscrito español de la época. Así pues, es posible que el manuscrito tuviera su origen en ese

³¹ La denominación «Cancionero» para referirse a este manuscrito es equivocada, ya que la mayor parte de su contenido está dedicado a polifonía religiosa franco-flamenca; la presencia de repertorio profano (en holandés y español) es mucho menor.

³² NORMA BAKER, *An Unnumbered Manuscript of Polyphony in the Archive of the Cathedral of Segovia*, 2 vols. Tesis doctoral, Ph.D., University of Maryland (1978), I, p. 215; esta autora recogió la idea de HIGINIO ANGLÉS.

³³ Agradezco a la Jefe de Sala del Archivo de Simancas su amabilidad al transcribir para mí esa inscripción. VÍCTOR DE LAMA DE LA CRUZ, *Cancionero Musical de la Catedral de Segovia* (Salamanca: Junta de Castilla y León, 1994),

viaje de 1496³⁴. Se da también la circunstancia de que en el inventario *post mortem* de Anchieta se encuentra «un libro de canto cosido en pergamino», que bien pudiera ser el que ahora se guarda en la Catedral de Segovia (véase asiento [15/3]).

III

Manuscritos y, sobre todo, impresos con música de Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero aparecen con mucha frecuencia en los inventarios de la segunda mitad del siglo XVI. Las obras de Morales tuvieron una gran circulación por toda Europa, especialmente sus Magnificats, que —a juzgar por el número de veces que se imprimieron— fueron los más populares en todo el continente³⁵. Sin embargo, es necesario desta-

car también la importante presencia de música polifónica extranjera en España durante todo el siglo. Este hecho debería hacernos revisar la concepción un tanto sesgada de la historia de la música española que ofrece nuestra musicología tradicional. El insigne musicólogo Higinio Anglés afirmó en 1965 que «nadie había sospechado que el verdadero mecenas de la música nacional fuera Felipe II y no Carlos V como se venía repitiendo»³⁶. Esa afirmación parece motivada en parte por el deseo de destacar la música española libre de influencias extranjeras. El mismo Anglés decía:

... no crea el lector, sin embargo, que la presencia de los músicos flamencos de la corte de Carlos V en España y su irradiación e influencia hubieran producido una absorción absoluta del genio español. ¡No, mil veces no!.. Y es que nuestros compositores españoles del siglo XVI, aunque aprendieran de la técnica de los músicos flamencos, en cuanto al espíritu y al expresivismo emotivo, apenas se dejaron influir por ellos.³⁷

Si bien es cierto que durante la segunda mitad del siglo XVI la producción musical española fue extraordinaria en cantidad y calidad, tampoco se puede negar la importante presencia de música extranjera en nuestro país. La preocupación por mantener nuestra historia de la música libre de toda influencia extranjera (ya sea franco-flamenca o italiana) ha sido una constante en la musicología española³⁸. Esa visión aislacionista de la historia musical española ha influido en la percep-

120-21, afirma que la inscripción dice «muy manyfico señor don Ro...» y que el final del nombre no se lee; sin embargo el pie de la ilustración que presenta del folio en cuestión reza «Muy manyfico señor R^a manrique» y no se ofrece comentario al respecto. Otra inscripción en el mismo folio del manuscrito dice «Don Rodrigo» y Baker propuso que se trataba de Rodrigo de Tordesillas, regidor de Segovia nombrado en el inventario del Alcázar; Víctor de Lama no descarta esa posibilidad. Esa identificación no puede ser correcta, ya que el nombre Rodrigo de Tordesillas no tiene el «Don», título que en el encabezamiento del inventario del Alcázar sólo aparece delante de los nombres de los Reyes Católicos.

³⁴ VÍCTOR DE LAMA DE LA CRUZ, *Cancionero Musical de la Catedral de Segovia*, 125, comete el mismo error que Baker al situar la fecha de recopilación del manuscrito de Segovia después de 1500, basándose en la canción «Vive le noble roy» de Loyset Compère que aparece en el manuscrito, y que según él hace referencia a la conquista de Lombardía por parte de Luis XII de Francia. En realidad, esa canción hace referencia a la conquista de Lombardía en 1495 por su predecesor Carlos VIII; además el compositor acompañó a ese monarca en su campaña militar por Italia. Véase, EMILIO ROS FÁBREGAS, *The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M.454*, vol. I, p. 208-09.

³⁵ ROBERT STEVENSON, *La Música en las Catedrales Españolas del Siglo de Oro* (Madrid: Alianza, 1993), 21: «Entre 1553 (año de su muerte) y 1600, aparecieron en Alcalá de Henares, Amberes, Lovaina, Nuremberg, París, Sevilla, Venecia y Wittenberg más de treinta impresiones en las que figuraba su música... y en fecha tan tardía como 1619, un editor veneciano descubrió que sus magnificats seguían siendo lo bastante solicitados como para convertir en una empresa comercial rentable la publicación de una nueva versión transcrita para voces iguales».

³⁶ HIGINIO ANGLÉS, *La Música en la Corte de Carlos V*, 2 vols. Monumentos de la Música Española, II/1-2 (Barcelona: C.S.I.C., 1965), vol. I, p. x.

³⁷ ANGLÉS, *La Música en la Corte de Carlos V*, p. 69.

³⁸ MIGUEL QUEROL, *La Música Española en torno a 1492*, 2 vols. (Granada: Diputación Provincial, 1992), I, p. i: «Me sobran argumentos para demostrar que ni el Renacimiento musical español ni el Barroco nada deben a la influencia italiana. En todo caso existen manifestaciones paralelas y simultáneas en ambos países». JOSÉ LÓPEZ-CALÓ, *Historia de la Música española. 3. Siglo XVII* (Madrid: Alianza Editorial, 1983), p. 84-85: «la música española, pues, tanto en el siglo XVII como en los demás, hay que estudiarla como una unidad independiente de lo de fuera, pero idéntica en toda la extensión geográfica de la Nación, incluidas las provincias insulares y, lo que es más admirable, incluso las de Ultramar».

ción negativa que a veces se tiene del repertorio extranjero; por ejemplo, cuando se atribuye «frialidad» al contrapunto franco-flamenco y «expresividad» a la polifonía española³⁹, o cuando se culpa de la «decadencia» de la música española durante ciertos períodos de nuestra historia a la influencia perniciosa de las modas extranjeras⁴⁰. No hay que olvidar que Felipe II, además de tener una capilla musical española, mantuvo la capilla franco-flamenca que heredó de su padre, y que la mayoría de los más de 200 libros de coro de su capilla inventariados en 1602 eran de polifonía extranjera. La ingente labor de Anglés se centró en documentar y estudiar exclusivamente músicos españoles; sin embargo, teniendo en cuenta la polifonía que debieron interpretar las capillas franco-flamencas de Carlos V y Felipe II, la visión que nuestro ilustre musicólogo presentó de la realidad musical española del siglo XVI resulta incompleta, especialmente si se tiene en cuenta los inventarios de libros de música de aquella época.

Entre los compositores extranjeros con una marcada presencia en inventarios y fuentes musi-

cales españolas de la época encontramos a Josquin des Prez (ca. 1450-1521)⁴¹. Las bibliotecas españolas tenían además muchas obras de otros ilustres compositores extranjeros como Pierre de la Rue, Jean Mouton, Jean Richafort, Anthoine de Févin, Nicolas Gombert, Thomas Crecquillon, Pierre de Manchicourt, Carpentras (= Elzéar Genet) y George de la Hèle, por citar sólo algunos; el impreso de música que aparece con más frecuencia en las bibliotecas españolas del siglo XVI es el *Liber quindecim missarum* con obras de Josquin des Prez y otros compositores foráneos⁴². Qué duda cabe que esa presencia extranjera se debe en gran medida a la influencia de las capillas reales, así como al constante desplazamiento de músicos. Paradójicamente, cualquier buen músico español del siglo XVI seguramente tuvo a su disposición más obras de polifonía extranjera, que las disponibles en el año 2000, a pesar de que hay ediciones modernas de las obras completas de todos los compositores mencionados. Las preferencias musicales de Carlos V y Felipe II quedaron reflejadas en sus capillas musicales⁴³.

³⁹ JOSÉ LÓPEZ-CALO, «Música Flamenca y Música Española en España 1450-1550» *Musique des Pays-Bas Anciens-Musique Espagnole Ancienne (ca. 1450-ca. 1650)*, Colloquia Europalia III, Actas del Coloquio Internacional de Musicología (Bruselas, 28/29-X-1985), ed. por Paul Becquart y Henri Vanhulst (Lovaina: Peeters, 1988), p. 9: «La segunda característica aparece también muy clara: frente a una cierta frialdad que se nota en las composiciones flamencas de este período, los españoles tendían más hacia la afectividad». Afirmaciones en la misma línea aparecen en ANDRÉS ARAIZ, *Historia de la Música Religiosa en España* (Barcelona: Editorial Labor, 1942), p. 105, y MIGUEL QUEROL, «L'Espagne au temps de Thérèse d'Avila: Morales-Guerrero-Victoria», *Encyclopédie des Musiques Sacrées*, 3 vols., ed. Jacques Porte (París: Editions Labergerie, 1969), II, p. 327.

⁴⁰ Véase, JUAN JOSÉ CARRERAS, «Introduction», *Music in Spain during the Eighteenth Century*, ed. por Malcolm Boyd y Juan José Carreras (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), p. 1-3, y EMILIO ROS FÁBREGAS, «Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica», *CODExXI*, 1 (1998), 68-135.

⁴¹ Para un estudio de la presencia de Josquin des Prez en la música española, véase ROBERT STEVENSON, «Josquin in the Music of Spain and Portugal», *Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference*, ed. Edward Lowinsky (Londres: Oxford University Press, 1976), p. 217-46. Véase también TESS KNIGHTON,

«Transmisión, difusión y recepción de la polifonía franco-neerlandesa en el Reino de Aragón a principios del siglo XVI», *Artígrama*, 12 (1996-97), 19-38, especialmente 25-28.

⁴² Podría tratarse o bien del *Liber quindecim missarum* (Roma: Antico, 1516), con misas de Josquin, Brumel, Févin, La Rue, Mouton, Pipelare y Rosselli, o —a partir de 1539— del *Liber quindecim missarum* (Nüremberg: Petreus, 1539), con misas de Breitengrasser, Brumel, Isaac, Josquin, Pierre de la Rue, Layolle, Lupi, Moulu y Ockeghem. Véanse las bibliotecas de Don Rodrigo de Mendoza, Marqués del Cenete [16/1], Catedral de Granada [9/7e], [21/10] y [25/5], Emperatriz Isabel de Portugal [28/2], Seo de Zaragoza [35/2], Duque de Calabria [37/26], princesa Juana de Austria [51/3] y Felipe II [65/b].

⁴³ El estudio más importante sobre la capilla franco-flamenca de Carlos V es de EDMOND VANDER STRAETEN, *La Musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle*, 8 vol. en 4, reimpresión de la edición de 1867-1888, ed. por E. Lowinsky (Nueva York: Dover, 1969). Véase también EDMOND VANDER STRAETEN, *Charles-Quint Musicien* (Gante: Jules Vuylsteke, 1894). A su paso por Valladolid en 1517, la capilla de Carlos I contaba con 22 miembros, distribuidos entre la «Grande Chapelle» (16) y la «Petite Chapelle» (6); el número podía variar, ya que a su paso por Zaragoza en 1518 la capilla contaba con 29 miembros (VANDER STRAETEN, *La Musique aux Pays-Bas*, p. 294-95). Véase EMILIO ROS FÁBREGAS, «Music and Ceremony during Charles V's 1519 visit to Barcelona», *Early Music*, XXIII/3 (1995), 374-91.



Figura 3. Portada del *Liber quindecim missarum* (Roma: Antico, 1516), con misas de Josquin, Brumel, Févin, La Rue, Mouton, Pipelare y Rosselli; es el impreso musical que se encuentra más a menudo en las bibliotecas musicales españolas. Véase inventarios de la Catedral de Granada [9/7] [21/10] y [25/5], Don Rodrigo de Mendoza, Marqués del Cenete [16/1], Emperatriz Isabel de Portugal [28/2], Seo de Zaragoza [35/2], Duque de Calabria [37/26], princesa Juana de Austria [51/3], Catedral de Tarazona [57/15] y Felipe II [65/b].

flamencas, que siempre estuvieron constituidas por cantores extranjeros. Entre los compositores importantes que llegaron a formar parte de la capilla de Carlos V se encuentran Pierre de la Rue, Nicolás Gombert y Thomas Crecquillon⁴⁴. Los maestros de capilla flamencos que sirvieron a Felipe II fueron sucesivamente Nicolas Payen,

Pierre de Manchicourt, Jean Bonmarchais, Gérard de Turnhout, Georges de la Hèle y Philippe Rogier; los nombres de la mayoría de ellos aparecen en los inventarios de libros de polifonía⁴⁵.

El primer compositor importante asociado con Carlos V es Pierre de la Rue, que ya había viajado a España con la capilla musical de su padre, Felipe el Hermoso. La Nationalbibliothek de Viena conserva un precioso manuscrito dedicado íntegramente a siete misas polifónicas de Pierre de la Rue que mandó recopilar el Emperador Maximiliano para su nieto entre 1515 y 1516⁴⁶. Es probable que dicho manuscrito viniera a España con la capilla del príncipe Carlos en su primer viaje a nuestro país en 1517. De hecho, Pierre de la Rue, con siete asientos, es el compositor más nombrado en el inventario de la biblioteca musical de Felipe II de 1602; dos de los siete manuscritos con obras de Pierre de la Rue en ese inventario también contenían siete misas de este compositor, igual que el manuscrito de la Nationalbibliothek de Viena mencionado anteriormente. La mayoría de aquellos 204 libros de polifonía ha desaparecido, aunque al menos unos pocos se conservan en la Biblioteca del Monasterio de Montserrat; los más conocidos son el Ms. 773 (con nueve misas de Pierre de la Rue) y el Ms. 776 (con ocho misas de «Lupus»; una de Johannes Lupi y el resto de Lupus Hellinck). Estos preciosos manuscritos pertenecen a un grupo importante de códices

⁴⁵ Sobre la música en la corte de Felipe II, véanse entre otros, ISABEL POPE, «The 'Spanish Chapel' of Philip II», *Renaissance News*, V, 1-2 (primavera y verano, 1952), 2-5 y 34-37; PAUL BÉCQUART, *Musiciens néerlandais à la cour de Madrid. Philippe Rogier et son école (1560-1647)* (Bruselas: Académie Royale de Belgique, 1967). LUIS ROBLEDO, «Sobre la capilla real de Felipe II», *Nassarre*, 4 (1988), 245-8 y, del mismo autor, «Felipe II y Felipe III como patronos musicales», *Anuario Musical*, 53 (1998), 95-110. MICHAEL NOONE, *Music and Musicians in the Escorial Liturgy under the Habsburgs, 1563-1700* (Rochester, NY: University of Rochester Press, 1998).

⁴⁶ Se trata del manuscrito Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, MS Mus. 15496; tiene el blasón del entonces príncipe Carlos, con los atributos de Archiduque de Austria, Duque de Borgoña y las armas de Castilla, León, Aragón y Sicilia entre otras. Las misas de Pierre de la Rue que contiene son: Misa Alleluia (a 5), Misa de Sancta Anna, Misa Ave María, Misa Inviolata, Misa de Sancto Job, Misa Sub tuum presidium, Misa de Sancta Crucis (a 5).

⁴⁴ Las primeras composiciones asociadas directamente con el príncipe Carlos son dos motetes del compositor Benedictus Opitiis que se publicaron para celebrar su entrada en la ciudad de Antwerp en 1515.

salido del taller de Petrus Alamire para el círculo de la corte de Borgoña-Habsburgo entre 1500 y 1535 aproximadamente ⁴⁷.

IV

Las bibliotecas musicales de los miembros de la familia real son sin duda alguna un reflejo, no sólo de la institución a la que pertenecían, sino también de los intereses musicales y del importante mecenazgo de la realeza, especialmente durante el siglo XVI. La prestigiosa musicóloga estadounidense Louise Stein presenta un panorama deprimente del mecenazgo musical de la familia real española ⁴⁸. Según Stein, «como patrón de la música, el rey Felipe II merece atención en la historia de la música española no por su energía, sino por su pasividad». La afirmación de que Felipe II «no alteró o amplió substancialmente la organización musical heredada de su padre» es incorrecta y no puede servir para justificar una actitud de pasividad («hands off») del monarca respecto a la música. Felipe II mantuvo un elevado número de músicos (capilla flamenca de Carlos V, más su capilla española, más otros músicos dependientes de la Casa de Castilla) y creó, después de 1582, otra capilla musical en Lisboa; el inicio de la importancia de la polifonía lusitana (Duarte Lobo, Manuel Coelho y Felipe de Magal-

hães) podría estar asociado precisamente al acceso del monarca español al trono portugués ⁴⁹. La idea de Stein de que Felipe II tuvo sólo un «interés esporádico» por la música y que cuando murió «la música de la corte estaba dominada por una práctica y estética musicales extranjeras pasadas de moda» no se sostiene ⁵⁰. El monarca prestó su atención e influencia personal a numerosos asuntos musicales, como fueron la contratación de músicos, las deliberaciones del Concilio de Trento, el retraso en la publicación de la edición Medicea del Gradual ⁵¹ y especialmente la organización

⁴⁹ LUIS ROBLEDO, «Felipe II y Felipe III como patronos musicales», *Anuario Musical*, 53 (1998), 99, cita tres reglamentos ordenados por Felipe II que regían la actividad musical de la capilla real y añade lo siguiente: «Como complemento a las anteriores disposiciones, hay que decir que Felipe II creó el cargo de teniente de maestro de capilla, que no existía antes, y que fundó hacia 1595 un colegio para los niños cantores como institución aneja a la capilla, para el cual se redactaron unas *Constituciones* especiales. Toda esta cuidadosa reglamentación sienta las bases del funcionamiento de la capilla real durante los reinados posteriores, al menos hasta el cambio de dinastía en 1701».

⁵⁰ Stein puede estar influenciada por la opinión —posiblemente interesada— de Géry de Ghersem, vicemaestro de capilla de Felipe II, que recomendó en 1602 la venta de la biblioteca musical del monarca por considerarla anticuada; véase la nota 5 más arriba. Sin embargo, hay que tener en cuenta que de los 204 libros de música no sabemos cuántos ni cuáles se utilizaron de una forma regular durante el largo reinado de Felipe II; el inventario sólo menciona nombres de compositores presentes en 94 volúmenes y desconocemos el contenido del resto de los libros. Es lógico pensar que el repertorio interpretado por la Capilla Real iría incorporando autores nuevos a medida que otros iban quedando relegados a un segundo plano. En cualquier caso, el repertorio polifónico de la primera mitad del XVI siguió copiándose e interpretándose en toda Europa durante la segunda mitad del siglo; además, entre los compositores mencionados en el inventario de Felipe II también encontramos a Guerrero y Palestrina, cuya música estaba plenamente vigente a finales del siglo XVI.

⁵¹ ROBERT STEVENSON, *La Música en las Catedrales Españolas*, 363: «[Fernando] De las Infantas maniobró con éxito para retrasar la publicación del Gradual conocido como el de Medicea, que finalmente apareció en 1614-15. El 25 de noviembre de 1577 escribió desde Roma a Felipe II, dándole a conocer que se preparaba una nueva edición (Palestrina y Zoilo habían asumido la tarea de revisarla, en nombre del papa Gregorio XIII). De las Infantas se quejaba de que los melismas iban a ser abreviados, las ligaduras revisadas para conformarlas con el acento, y ciertos cánticos reescritos, de modo que permanecieran monotonaes. Felipe II se alarmó de veras. No sólo escribió al embajador español con instrucciones para interceder ante el papa, sino

⁴⁷ Véase, HERBERT KELLMAN, ed., *The Treasury of Petrus Alamire: Music and Art in Flemish Court Manuscripts, 1500-1535* (Ludio, Gante, Amsterdam: distribuido por The University of Chicago Press, 1999).

⁴⁸ LOUISE K. STEIN, «Musical Patronage: the Spanish Royal Court», *Revista de Musicología*, 16 (1993), 615-19: «As a patron of music, King Philip II deserves attention in the history of Spanish music not for his energy but for his passivity. He did not substantially alter (or expand) the musical establishment that he inherited from his father... Philip affected the general course of Spanish music through an uncharacteristic 'hands off' approach. Otherwise compulsive and meticulous in his attention to affairs of court and empire, he was only sporadically interested in musical matters... At the time of his death, music at court was controlled and shaped by an outmoded foreign aesthetic and practice... musical education at court was in a shambles; and the king set an unfortunate example by demonstrating that support for secular music was not a royal concern...». Véase más abajo la traducción de estas afirmaciones y mis comentarios.

Practica musicae vniuersarum excellentis Franchini gaffozii laudēsis. Quatuor libris modulatissima: Summaq; diligētia nouissime impressa.



Figura 4. Portada de *Practica musicae* (Milán, 1496) del teórico Franchinus Gaffurius (1451-1522). Véase biblioteca de Don Rodrigo de Mendoza, Marqués del Cenete [16/4].

musical del Monasterio de El Escorial, incluidos sus cantorales. Ignorar o restar importancia a los numerosos libros de música que fueron recopilados para el servicio musical de Felipe II (o dedicados al monarca) resulta sorprendente, y desde luego esos libros contradicen lo que Stein afirma sobre el repertorio polifónico imperante en la corte ⁵². Los compositores de polifonía presentes

que envió una misiva personal a Gregorio XIII. Entretanto De las Infantas envió al papa un memorial en italiano, en el que se decía que incluso Palestrina, tras una conversación sobre el tema, estaba de acuerdo en que lo que previamente había estimado como 'errores' en el canto, no lo eran así en realidad».

⁵² Entre los impresos musicales dedicados a Felipe II están: DIEGO PISADOR, *Libro de música de vihuela* (Salamanca: Diego de Pisador, 1552); MIGUEL DE FUENLLANA, *Orphénica lyra* (Sevilla: Martín Montedoca, 1554); FRANCISCO GUERRERO, *Canticum beatae Mariae* (Louvain:

en la biblioteca del monarca abarcan todo el siglo XVI, pero la interpretación de polifonía «pasada de moda» en la segunda mitad del siglo XVI no fue una exclusiva de la corte española, sino una práctica común en Europa, como demuestran los libros de polifonía que se utilizaban, por ejemplo, en Roma ⁵³. Tampoco hay que olvidar que Philippe Rogier, Maestro de la Capilla Real, fue en gran medida impulsor del desarrollo de la música policoral en España que tuvo lugar a principios del siglo XVII; la Capilla Real parece haber sido pionera en el uso del *basso seguente* para acompañar obras policorales ⁵⁴. Resulta difícil comprender por qué Stein también afirma, sin aportar ningún dato al respecto, que «la educación musical en la corte era desastrosa» y que «el Rey sentó un ejemplo desafortunado al demostrar que el apoyo a la música profana no era del interés

Phalèse, 1563); GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Missarum liber secundus* (Roma: Dorico, 1567) y *Missarum liber tertius* (Roma: Dorico, 1570); ANTONIO DE CABEZÓN, *Obras de música* (Madrid: Francisco Sánchez, 1578); GEORGES DE LA HÈLE, *Octo missae* (Antwerp: Plantin, 1578); FERNANDO DE LAS INFANTAS, *Sacrarum varii styli cantionum liber 1* (Venecia: 1578), *Sacrarum varii styli cantionum liber 2* (Venecia, 1578) y *Sacrarum varii styli cantionum liber 3* (Venecia, 1579); TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Missarum libri duo* (Roma: Basa, 1583); y PHILIPPE ROGIER, *Missae sex* (Madrid, 1598).

⁵³ JEFFREY DEAN, «The repertory of the Cappella Giulia in the 1560s», *Journal of the American Musicological Society*, XLI (1988), 485: «The most striking aspect of the conservative slant of the vatican choirs' repertories in the 1560s is, as [Richard] Sherr observed, the insignificant position of Palestrina. His posthumous fame is so well known and so extraordinary that we tend to assume that he must have been as renowned in his lifetime...» [Uno de los aspectos más chocantes de la tendencia conservadora del repertorio de los coros del Vaticano en la década de 1560 es —tal como observó Richard Sherr— la posición insignificante de Palestrina. Su fama póstuma es tan conocida y extraordinaria que tendemos a asumir que debió ser igualmente reconocido durante su vida].

⁵⁴ Véase ANTHONY F. CARVER, *Cori Spezzatti: The Development of Sacred Polychoral Music to the Time of Schütz*, 2 vols. (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), I, p. 42-49. ROBLEDO, «Felipe II y Felipe III», p. 101: «...en su capilla [de Felipe II] se potencia esa práctica [musical] con la magnificencia que cabe esperar de tan emblemática institución, interpretándose de manera sistemática obras policorales en latín y en lengua vulgar con el apoyo novedoso del basso seguente, práctica ésta última de la que la corte española es pionera».

SVPERIVS
PRIMVS LIBER CVM QVA-
TVOR VOCIBVS.



MOTTETI DEL FIORE

Figura 6a. Portada del libro para la voz de soprano («superius») de la colección de motetes *Motteti del fiore* (Lyon: Moderne, 1532).

real»⁵⁵. Recientemente la musicóloga Judith Etzion ha señalado que la historia de la música española, dentro del contexto de la historiografía occidental, también ha sufrido las consecuencias de la llamada «leyenda negra»⁵⁶; ¿es posible que todavía hoy en día la negativa concepción que tiene Louise Stein del mecenazgo musical de la familia real española —incluso durante una de las épocas de mayor esplendor— sea debida a prejuicios heredados del pasado?

Los libros de música que encontramos en inventarios de bibliotecas del siglo XVI plantean

⁵⁵ Es sabido que Felipe II se preocupó de que el Príncipe tuviera una educación musical; Felipe III tocaba la viola de gamba y había recibido numerosos obsequios de instrumentos musicales. Véase LUIS ROBLEDO, «Vihuelas de arco y violones en la corte de Felipe III», *Actas del Congreso Internacional «España en la música de Occidente»*, 2 vols., Salamanca, 1985 (Madrid: Ministerio de Cultura, 1985), vol. II, 63-76. Véase la bibliografía sobre los espectáculos cortesanos durante la época de Felipe II en PILAR RAMOS LÓPEZ, «*Dafne*, una fábula en la Corte de Felipe II», *Anuario Musical*, 50 (1995), 23-45. Con posterioridad al artículo de Stein, SILVIA CASTELLI, «Las relaciones musicales entre el Gran Ducado de Toscana y la corte española a finales del siglo XVI (1597)», *Artigrama*, 12 (1996-97), 39-44, ha aportado interesante información acerca de la presencia en la corte de Felipe II de los diseños escénicos de Bernardo Buontalenti que se habían utilizado en los *intermedii* florentinos.

⁵⁶ JUDITH ETZION, «Spanish Music as perceived in Western Music Historiography: A Case of the Black Legend?», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 29/2 (1998), 93-120.

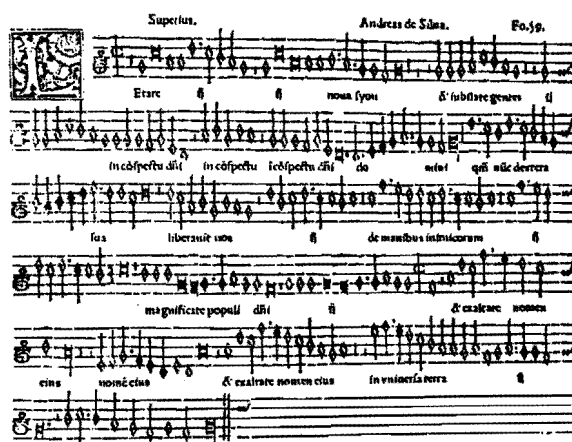


Figura 6b. Fol. 59 de *Motteti del fiore* con la voz de soprano del motete *Laetare nova Sion* de Andreas de Silva. Véase inventarios del Obispo de Calahorra, Juan Bernal Díaz de Luco, [42/29-32] y la del librero Joan Guardiola [47/12-19].

el problema de establecer el grado de conocimientos musicales o interés que por ese arte tuvieron sus propietarios; esta cuestión cobra mayor relieve cuando se trata de bibliotecas de la realeza. ¿Son esas bibliotecas simplemente el reflejo del estatus social del propietario y por tanto resultan de escasa relevancia para valorar su interés personal por la música y su mecenazgo? ¿Hasta qué punto los numerosos libros de música que, por ejemplo, fueron dedicados a Felipe II reflejan una contribución económica del monarca a la publicación o un interés personal por sus autores, su contenido y el arte de la música en general? ¿Puede inferirse o descartarse de una frase en la dedicatoria del *Libro de música de vihuela* de Diego Pisador que Felipe II tocaba ese instrumento?⁵⁷. Michael Noone, en su magnífico estudio sobre la música en El Escorial, se muestra ambivalente a la hora

⁵⁷ DIEGO PISADOR, *Libro de música de vihuela* (Salamanca, 1552): «Y la segunda porque si V[uestra] Al[teza] queriéndose desocupar en los trabajos de gobernación quisiera descansar en este ejercicio de la vihuela, sepa Vuestra Alteza que este libro es el más provechoso que hasta agora se ha compuesto»; véase L. VILLALBA MUÑOZ, «Felipe II, tañedor de vihuela», *La Ciudad de Dios*, 94 (1913), 442-57. También se han atribuido al monarca habilidades musicales a partir del cuadro de Tiziano, «Venus con un organista» (ca. 1550), que se encuentra en la Gemäldegalerie de Berlín-Dahlem, y en el que la figura del músico parece ser la de Felipe II; véase H. TREVOR-ROPER, *Princes and Artists: Patronage and Ideology at four Habsburg Courts 1517-1633* (New York, 1976).

ron precedente en ningún lugar del mundo» (mi traducción)⁵⁹. Según fray José de Sigüenza, Felipe II estaba tan interesado en un cantoral que había llegado a El Escorial en 1563, que una noche el monarca entró por una ventana a la capilla donde estaba el libro para verlo y fue sorprendido en el acto⁶⁰. La interpretación que Noone hace de esta anécdota es contradictoria, ya que según él: «Este interés [de Felipe II] es consistente con su deseo de conformidad con el Concilio de Trento en todas las cuestiones litúrgicas y quizá debe interpretarse más correctamente como una expresión de sus directrices de ortodoxia católica y no como una señal de su gusto musical» (mi traducción)⁶¹. Si al monarca le interesaba la conformidad del cantoral con las normas del Concilio de Trento y él mismo quería cerciorarse de ello en secreto, ¿no supone esa actitud un interés musical personal e incluso ciertos conocimientos técnicos como para poder apreciar la diferencia entre el canto llano que se atiene a la nueva norma y el que ha quedado obsoleto?

No existió ningún proyecto bibliográfico-musical manuscrito del siglo XVI tan importante como el que emprendió Felipe II para reemplazar los libros de canto llano del monasterio de El Escorial. En 1577 el monarca dio instrucciones muy precisas para que se copiaran los cantorales del monasterio indicando el número de páginas (67) que debía tener cada uno de los 150 volúmenes, así como el número de tetragramas (10) en cada página para escribir el canto llano; el monarca también especificaba que los salmos de Maitines y los de Laudes debían estar en libros diferentes. La copia de estos cantorales fue ordenada por el

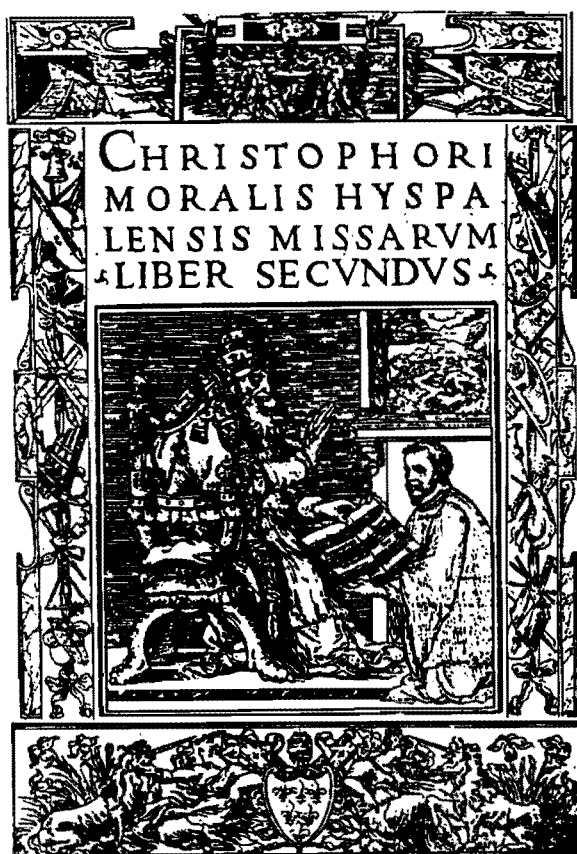


Figura 8. Portada del *Missarum liber secundus* (Roma: Dorico, 1544) de Cristóbal de Morales (ca. 1500-1553), que sigue el mismo modelo de ilustración que en la publicación de Antico de 1519 (Figura 3). Véanse los inventarios de las bibliotecas de la Seo de Zaragoza [35/43], del Obispo de Calahorra [42/87] y de Juana de Austria [51/20].

monarca debido a su interés por corregir algunos versos de los introitos, responsos y ofrendas que habían quedado fuera de uso, así como por su deseo de que se utilizara un pergamino de Valencia, distinto al de Segovia que se había empleado con anterioridad. Se contrató al mejor copista de la época, el valenciano Cristóbal Ramírez, y se encargaron 14.000 pieles para el pergamino necesario⁶². El comentario que Noone hace de las de-

⁵⁹ NOONE, *Music and Musicians in the Escorial*, p. 108: «In fact, the sums paid for the copying of the plainsong choirbooks and the building of the organs were unprecedented anywhere in the world».

⁶⁰ JOSÉ DE SIGÜENZA, *Fundación del Monasterio de El Escorial* (reimpresión, Madrid, 1963), 29; citado por NOONE, *Music and Musicians in the Escorial*, p. 83-84.

⁶¹ NOONE, *Music and Musicians in the Escorial*, p. 84: «This interest is consistent with his desire for conformity with the Council of Trent in all liturgical matters and is perhaps more rightly seen as an expression of his policy of Catholic orthodoxy rather than as indicative of his musical taste».

⁶² NOONE, *Music and Musicians in the Escorial*, p. 84-85, cita a San Jerónimo, *Libro de memorias*, 183: «En el mismo día 21 de febrero vino a Sant Lorencio Cristoval Ramírez vecino de Valencia á escribir los libros del coro, el cual era el mejor escriptor que había en España en su tiempo, porque de toda ella habían venido oficiales á oponerse trayendo sus muestras, y ninguno llegó á la letra del dicho Cristoval Ramírez; y es de saber que los años pasados de 64,

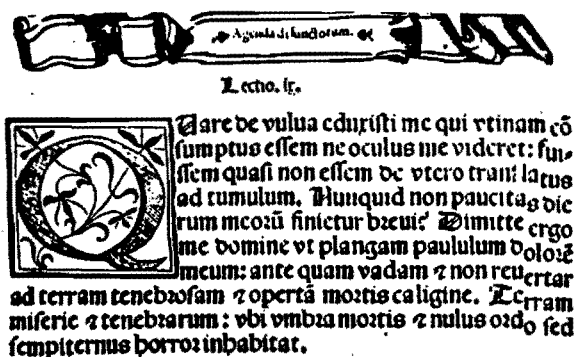


Figura 9a. Ilustración en *Agenda defunctorum* (Sevilla: Montesdeoca, 1556) de Juan Vázquez.

talladas instrucciones del monarca parece rehuir la evidencia; según él, «la fijación que Felipe II tenía por los detalles se ha interpretado generalmente como prueba de la incapacidad del monarca para percibir cuestiones generales complejas o bien como una actividad recreativa que propor-

65, 66, 67 y 68 en tiempo del padre fray Joan del Colmenar, segundo prior, había escripto los libros dominicales de misa del coro según el breviario viejo de la orden de nuestro padre Sant Hierónimo, y *el Rey nuestro Señor mandó* que de nuevo se tornasen á escribir por dos cosas, la una por la diferencia que había en algunos versos de los introitos de la misa, responsos y ofrendas, la otra porque estaban escriptos en pergamino de Segovia, que están blancos por la una parte y negros por la otra, y también porque estaban solfadas y pegadas dos hojas para hacer una; de manera que *S[u] M[ajestad]* se resolvió en que se trujese pergamino de Valencia y que se hiciese de pieles de macho, hasta en cantidad de catorce mil pieles que se hallaba eran menester para escribir ciento y cincuenta libros de coro: y cada piel puesta en San Lorenzo llegaba á un ducado con los portes» (los subrayados son míos).



Figura 9b. «Libera me Domine» en *Agenda defunctorum*. Véase el inventario del librero Onofre Gori [61/1-2].

cionaba un alivio temporal de la tensión de los problemas de gobierno»⁶³. Noone atribuye la actuación del monarca ante la Santa Sede para retrasar la edición Medicea del canto llano —que habría dejado obsoletos los cantorales no sólo de El Escorial, sino de toda España— a un interés exclusivamente político-económico y no musical. Sin embargo, en la carta de Felipe II a su Embajador en Roma, el monarca aduce tanto razones musicales como económicas para impedir la publicación⁶⁴. Concentrar el mecenazgo musical de

⁶³ NOONE, *Music and Musicians in the Escorial*, p. 85: «Philip II's fixation on detail is well known and has been variously interpreted as proof of an inability to perceive broad complex issues or, quite to the contrary, as a recreational activity providing temporary relief from the strain of the wider problems of government».

⁶⁴ NOONE, *Music and Musicians in the Escorial*, p. 85. Véase la nota 48 más arriba sobre la carta (1577) del compositor Fernando de las Infantes a Felipe II en la que le

Felipe II exclusivamente en su interés personal por la organización musical de El Escorial —y en particular por la austeridad polifónica del monje escurialense Martín de Villanueva—, tal como documenta Noone, constituye indiscutiblemente una importante aportación, pero creo que no hace justicia a toda la evidencia. El gusto de Felipe II por la sobriedad musical de Villanueva para el contexto monacal de El Escorial no está reñido con el espíritu profano de los libros de vihuela que le dedicaron o con la exhuberancia del repertorio polifónico franco-flamenco interpretado habitualmente por la capilla del monarca.

Tanto Luis Robledo como Michael Noone hacen hincapié en que el interés de Felipe II por la música no fue personal, sino institucional⁶⁵. Por eso dice Robledo que Felipe II «si bien no puede decirse que llevara a cabo un mecenazgo propiamente dicho, sí puede decirse que ejerció un sabio patronazgo»⁶⁶. Según Robledo «el mecenazgo comportaría una actitud de interés personal hacia individuos, actividades, objetos», mientras que «el monarca... difícilmente puede separar su propio interés del interés general... es, objetivamente, el patrón por antonomasia»⁶⁷. En mi opinión, tanto Noone como Robledo aportan la suficiente información sobre Felipe II como para afirmar que su relación con la música y los músicos de su época fue más allá de lo meramente institucional. El mismo Robledo señala «el especialísimo trato de favor demostrado hacia el organista castellano Antonio de Cabezón», su músico de cámara⁶⁸. Resulta difícil imaginar que Felipe II —al que se reconoce su interés por detallar las características de

manuscritos musicales de El Escorial y por reclutar buenos cantores— quisiera mantener e incrementar una Capilla Real de enormes dimensiones con el fin de interpretar regularmente un repertorio que le resultara completamente indiferente. El escepticismo o la excesiva cautela con que se analiza recientemente todo lo relacionado con Felipe II y su interés por la música quiere contrarrestar el entusiasmo patriótico que a menudo ha guiado a los musicólogos españoles. Sin embargo, también es necesario señalar que la actitud defensiva o entusiasta de investigadores como Higinio Anglés y Robert Stevenson estuvo motivada a su vez por las afirmaciones gratuitas de musicólogos extranjeros del siglo XIX reacios a reconocer la importante contribución musical de nuestro país. Sin ánimo de caer en la trampa de un chauvinismo nacionalista, me limito a constatar mi discrepancia con puntos de vista que, bajo la apariencia de buscar la total imparcialidad, pueden estar distorsionando el panorama histórico. El tipo de evidencia irrefutable que un investigador querría encontrar sobre las habilidades musicales o entusiasmo personal de Felipe II por la música está reñido con la imagen de moderación que un monarca debía dar sobre sus aficiones. Francesco Guicciardini, Embajador del Gran Duque de Toscana en la corte española, con ocasión de un envío de instrumentos musicales para el joven príncipe, el futuro Felipe III, dice lo siguiente:

El mandar tanta música a un príncipe [Felipe III] tan noble y que, si bien es joven, es tan grave y tan próximo a acceder al gobierno de la mayor parte del mundo, *sería quizá equivocado el declararlo como demasiado gran músico, porque aunque parezca que él se deleita en este arte, es necesario presuponer que sus deleites son tan moderados*, o por el respeto al padre o por su propia prudencia y razón, *que no se da exceso en ninguno de ellos*⁶⁹ (el subrayado es mío).

informa de detalles musicales técnicos acerca de la reforma que se planeaba.

⁶⁵ LUIS ROBLEDÓ, «Felipe II y Felipe III», p. 103: «Como hemos visto, sin excluir el interés personal por el disfrute de la música —el suyo propio o el de sus hijos—, su [Felipe II] punto de vista fue principalmente institucional. Se halla lejos de ser el entusiasta y generoso mecenas de la música que han propuesto Higinio Anglés (1944) y Robert Stevenson (1961)... Pero, también es cierto que su actitud muestra una gran receptividad, una gran 'prudencia'...

⁶⁶ LUIS ROBLEDÓ, «Felipe II y Felipe III», p. 103.

⁶⁷ LUIS ROBLEDÓ, «Felipe II y Felipe III», p. 97.

⁶⁸ LUIS ROBLEDÓ, «Felipe II y Felipe III», p. 100.

⁶⁹ Correspondencia de Francesco Guicciardini con el secretario granducal Belisario Vinta, Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 4925, c. 347v, carta del 29 de noviembre de 1597; citado por CASTELLI, «Relaciones musicales», p. 42.

Me he detenido en la apreciación del mecenazgo musical de Felipe II por ser un caso emblemático. Si se cuestiona el interés del monarca por la música —a pesar de las espléndidas bibliotecas que tuvo y de su implicación personal en asuntos musicales—, podría entonces ponerse en duda el interés musical de cada uno de los propietarios de libros del siglo XVI, aduciendo todo tipo de razones para justificar la presencia de un libro de música en una biblioteca. Confío en que no sea

así y que la colección de descripciones de libros en este trabajo facilite la labor investigadora, contribuya a incrementar nuestros conocimientos sobre la historia de la música en España y acreciente el interés por el estudio de las bibliotecas históricas de nuestro país ⁷⁰.

⁷⁰ Véase el estudio de una de estas bibliotecas en EMILIO ROS FÁBREGAS, «La Biblioteca musical de Federico Olmeda (1865-1909) en la 'Hispanic Society of America' de Nueva York», *Revista de Musicología*, XX/1 (1997), 553-70.

DESCRIPCIONES DE LIBROS DE MÚSICA EN INVENTARIOS DE BIBLIOTECAS ESPAÑOLAS DEL SIGLO XVI

- [1] **29 de septiembre de 1499. Inventario de la Cámara de Margarita de Austria en Granada.** Archivo General de Simancas, Patronato Real, Capitulaciones con la Casa de Austria, leg. 1. Fue publicado por FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica* (Madrid: C.S.I.C., 1950), p. 39 y 84; asiento 351-A.

Comentario: el libro de Sánchez Cantón contiene 393 asientos pertenecientes a libros en cuatro inventarios de 1499, 1501, 1503 y 1591; el autor indica el inventario en el que se encuentra cada libro añadiendo al número de asiento la letra A, B, C o D, respectivamente. Sánchez Cantón tiene otra publicación del mismo título y fecha con el subtítulo «Discurso pronunciado por el Excmo. Sr. D. Frco. Javier Sánchez Cantón...» que contiene sólo un discurso sin los inventarios.

El inventario de la Cámara de Margarita de Austria, viuda del primogénito de los Reyes Católicos, se realizó poco antes de su regreso a los Países Bajos en 1499 e incluía veinte volúmenes entre los regalos de la reina Isabel.

*Libro de las joyas... y otras cosas...
de la Cámara de... Doña Margarita.
Granada, 29 de setiembre de 1499*

- [1/1] ...de molde, en francés, libro de danças.

Comentario: este libro impreso de danzas es probablemente *L'art et instruction de bien dancier* de Michel de Toulouse. STANLEY BOORMAN, «Michel de Toulouse», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols., ed. Stanley Sadie (Londres: Macmillan Press, 1980), vol. 12, p. 265-66, afirma que la fecha 1488 añadida a mano en el único ejemplar que se conserva es demasiado temprana y que el libro data aproximadamente de 1496. En HOWARD MAYER BROWN, *Instrumental Music Printed Before 1600: A Bibliography* (Cambridge: Cambridge University Press, 1965), 9-10, este libro de danzas de Toulouse aparece

con la fecha incierta de 1487. La única copia existente de este incunable se encuentra en el Royal College of Physicians de Londres; en 1936 se publicó una edición facsímil con una introducción de Victor Scholderer. Según DANIEL HEARTZ, «The Basse Danse», *Annales Musicologiques*, VI (1958-1963), 296-97, el contenido del impreso de Toulouse es muy similar al del famoso manuscrito de *basse dances*, Bruselas, Bibliothèque Royale, Ms. 9085, que aparece en un inventario de libros propiedad de Margarita de Austria en 1523: Hertz afirma que una de las contribuciones más significativas del impreso de Toulouse es la inclusión del tenor internacionalmente conocido como *La Spagna* —que aparece bajo el título de *Casulle la novelle* (No. 10)— que no se encuentra en el manuscrito de Bruselas.

- [2] **Antes de 1501. Libros propios de la Reina Isabel la Católica.** Inventario de 52 libros publicado por SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros*, 39 y 83-85; asientos: 342-B, 343-348-B y C, 362-B. Véase también Diego Clemencín, *Elogio de la Reina Católica, Doña Isabel* (Madrid: Academia de la Historia, 1821), 470-80.

Comentario: es necesario distinguir entre este inventario de libros «propios» de la reina Isabel y el inventario de libros del Alcázar de Segovia [3] de 1503, ya que el contenido de éste último también refleja las adquisiciones de anteriores monarcas. Clemencín quiso ensalzar el intelecto de la reina Isabel —principal propósito de su *Elogio*— atribuyéndole la propiedad personal de todos los libros del Alcázar; véase el inventario [3].

*Cargos de libros propios de la Reina... que se
hicieron a su Camarero Sancho de Paredes.
[Sin fecha, pero antes de 1501]*

- [2/1] pequeño de canto de órgano y el *Arte del*.
[2/2-7] [Seis libros de canto de órgano sin especificar].

Comentario: Véase los asientos [1, 7, 8, 10, 11, 13] en el inventario [3] del Alcázar de Segovia (1503); podrían ser los mismos seis libros de polifonía que se encuentran en este inventario de 1501. De los cinco libros donados por la reina Isabel a la Capilla Real de Granada que fueron trasladados a El Escorial en 1591, sólo uno es de polifonía; véase el inventario [58].

- [2/8-10] ... cinco cartapacios borrados de cuando al Príncipe se mostraba latín e las cubiertas de pergamino, e dos cuadernos de papel de marca mayor de canto de órgano, e otro cuaderno de pergamino de canto llano, e un cuaderno de papel de marca mediana, escripto de molde, en romance, que comienza el libro primero que declara el nascimiento de Nuestro Señor y cuatro cuadernitos escriptos de molde en papel en latín que comienza el primero *Qui peritus iam nimiris* en los cuales hai cuatro pliegos y medio.

Comentario: estos items del inventario de libros que la reina Isabel tenía en 1501 pertenecieron a su hijo, el Príncipe Juan, que murió en 1497. Entre ellos encontramos tres asientos de interés musical: «dos cuadernos de papel de marca mayor de canto de órgano e otro cuaderno de pergamino de canto llano».

- [3] 1503. Inventario del tesoro del Alcázar de Segovia que realizó, por mandato de la reina Isabel, Gaspar de Grizio. Archivo General de Simancas, Patronato Real, leg. 30-6. Publicado por JOSÉ FERRANDIS, *Datos documentales para la historia del arte español* (Madrid: C.S.I.C., 1943), 69-169 (69, 93, 148-49, 151, 153, 155-58, 161).

Comentario: el primero en publicar sólo el inventario de libros del tesoro del Alcázar de Segovia fue DIEGO CLEMENCÍN, *Elogio de la Reina Católica, Doña Isabel* (Madrid: Academia de la Historia, 1821), 434-70; las descripciones de los libros del Alcázar también las publicó FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica* (Madrid: C.S.I.C., 1950). FERRANDIS, *Datos documentales*, publicó una transcripción diplomática de todo el inventario del Alcázar incluyendo los libros. Clemencín —al igual que Sánchez Cantón— alteró el orden en que aparecen los libros en el inventario para agruparlos por temas, y afirmó que había añadido «uno u otro artículo», sin especificar cuántos ni cuáles; su edición contiene 201 libros numerados, mientras que la transcripción diplomática de Ferrandis tiene 198 items sin numerar en la sección «Libros» del inventario. Clemencín, para atribuir la propiedad de todos los libros a Isabel la Católica —y así aumentar el prestigio intelectual de la reina, objetivo de su *Elogio*— también modificó el encabezamiento original del inventario, transcribiéndolo de la siguiente forma: «INVENTARIO DE LOS LIBROS PROPIOS DE LA REINA DOÑA ISABEL que estaban en el alcázar de Segovia á cargo de Rodrigo de Tordesillas, vecino y regidor de dicha ciudad en el año de 1503». La expresión «libros propios de la reina» sólo aparece en el inventario [2] de antes de 1501 y no en éste de 1503; véase más

abajo el encabezamiento original de este inventario del Alcázar de Segovia en el que su recopilador, Gaspar de Grizio, se identifica como secretario de Isabel y Fernando. Aunque es posible asumir que el tesoro del Alcázar, como patrimonio real, pertenecía a Isabel la Católica, no es posible que ella fuera responsable de la adquisición de todos los libros.

Las descripciones de los libros tal como aparecen en SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros*, y FERRANDIS, *Datos documentales*, coinciden, pero discrepan de las que publicó Clemencín en algunos detalles. Tras un detenido cotejo entre las 201 descripciones de libros en Clemencín y las 198 de Ferrandis es posible afirmar que todos los asientos en Ferrandis aparecen en Clemencín. Sin embargo, la descripción de uno de los libros de música es más completa en la edición de Clemencín, aportando detalles que no están en Ferrandis. Ese asiento, tal como lo describen Ferrandis y Sánchez Cantón, es precisamente el que Higinio Anglés quiso identificar con el conocido «Cancionero Musical» que se conserva actualmente sin signatura en la Catedral de Segovia; sin embargo, los detalles que proporciona Clemencín sobre ese mismo asiento no coinciden con los del «Cancionero Musical de Segovia». Véase el asiento [3/14] más abajo.

La biblioteca del Alcázar de Segovia se quemó en el incendio de 1862; para una descripción particularmente dramática del desastre, a cargo de un testigo presencial, véase EDUARDO DE OLIVER-COPÓNS, *El Alcázar de Segovia* (Valladolid: Imprenta Castellana, 1916), 321-30.

Ihs

Libro de las cosas que estan en el tesoro de los alcaçares de la çibdad de Segouia en poder de rrodrigo de tordesillas vesino e rregidor de la dicha çibdad el qual hizo gaspar de grizio secretario del Rey don Fernando e de la Reyna doña Isabel nuestros señores por mandado de la dicha Reyna nuestra señora e vio e puso por ynventario todas las joyas e cosas de oro e plata e tapiçeria e libros e otras cosas que en el dicho thesoro se hallaron en el mes de nouiembre del año del nasçimiento de nuestro saluador ihu xpo de mill e quinientos e tres años e todas las cosas de oro e piedras e aljofar e plata fueron vistas e pesadas e tocada la ley del oro por diego de ayala e geronimo de bruxelas plateros residentes en la corte de sus altezas so cargo del juramento que para ello primero hizieron lo qual todo suso dicho se puso e asiento por escrito en este libro en la manera que se sigue:

Cosas de capilla e ornamentos

- [3/1] Vn pargamino grande de canto dorgano que comienza maria filia.

Libros

- [3/2] otro libro de pergamino escrito de mano en latín que es de los oficios de Santiago apunta-

do de canto llano la cubierta de damasco azul tiene tres florezicas e tres charnelas de plata dorada con que se cerraua de pliego entero. [=No. 41 en Clemencín y 339-C en Sánchez Cantón].

- [3/3] otro libro de pliego entero escripto en pergamino de mano en Romance françes que es cancionero françes con vnas tablas de cuero colorado sin çerraduras.

Comentario: éste es el mismo asiento que el No. 136 en Clemencín y el 59-C en Sánchez Cantón. Clemencín añade «forradas» después de «tablas» y omite «sin cerraduras».

- [3/4] otro libro de cuarto de pliego de pergamino de mano que es canto de organo en françes con vnas tablas de papel forradas en cuero colorado.

Comentario: éste es el mismo asiento que el No. 192 en Clemencín y el 349-C en Sánchez Cantón. Clemencín omite «de mano».

- [3/5] otro libro de pliego entero de pergamino de mano en latin que es misal con canto llano apuntado con las tablas forradas en cuero blanco.

Comentario: éste es el mismo asiento que el No. 40 en Clemencín y el 335-C en Sánchez Cantón. Clemencín omite «de mano».

- [3/6] otro libro de pergamino de marca mayor de mano que es todo de canto llano apuntado con las tablas de cuero colorado sin çerraduras. [= No. 191 en Clemencín y el 334-C en Sánchez Cantón].

- [3/7] otro libro grande de marca mayor de papel que es todo apuntado de canto de organo con las coberturas de cuero colorado con dos çerraduras de laton.

Comentario: éste es el mismo asiento que el No. 193 en Clemencín. Clemencín omite «de papel».

- [3/8] otro libro de pliego entero de mano apuntado de canto de organo con vnas tablas de papel guarneçidas en cuero colorado. [= No. 194 en Clemencín].

- [3/9] otro libro de marca mayor en Romance en pergamino en lengua portuguesa que son los milagros de nuestra Señora con vnas coberturas de cuero colorado çinco bollones de laton de cada parte que se cierra con dos correones apartes apuntado de canto llano.

Comentario: éste es el mismo asiento que el No. 132 en Clemencín y el 64-C en SÁNCHEZ CANTÓN. Clemencín, *Elogio*, 457, fue el primero en sugerir que esta descripción puede referirse a una de las dos copias de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso el Sabio, actualmente en la Biblioteca de El Escorial (j.b.2 ó t.j.1).

- [3/10] otro libro de marca mayor de papel apuntado de canto de organo con vnas tablas cubiertas de cuero azul. [=No. 195 en Clemencín].

- [3/11] otro libro de marca mayor de papel apuntado de canto de organo las coberturas de cuero azul. [=No. 196 en Clemencín].

- [3/12] otro libro de marca mayor de pergamino apuntado de canto llano e de organo con las tablas de cuero colorado con las çerraduras de laton. [=No. 197 en Clemencín y el 341-C en Sánchez Cantón].

- [3/13] otro libro de marca mayor apuntado de canto de organo las coberturas de cuero colorado con vnos tachones llanos de laton. [=No. 198 en Clemencín].

- [3/14] otro libro de pliego entero de mano de papel en Romance françes que se dize cancionario françes con vnas coberturas de pergamino.

Comentario: éste es el mismo asiento que el 61-C en Sánchez Cantón. HIGINIO ANGLÉS y posteriormente NORMA BAKER, *An Unnumbered Manuscript of Polyphony in the Archive of the Cathedral of Segovia*, 2 vols. Tesis doctoral, Ph.D., University of Maryland (1978), I, p. 215, afirmaron que este asiento se corresponde con el famoso manuscrito de polifonía con cubiertas de pergamino conocido como «Cancionero Musical de Segovia» y que actualmente se guarda en la Catedral de esa ciudad. Sin embargo, hay varios detalles que no concuerdan. En primer lugar, la expresión «que se dize cancionario françes» puede interpretarse como que el libro se dice a sí mismo «cancionario françes», es decir, lleva esa inscripción; el Cancionero de Segovia lleva una inscripción en la cubierta, pero dice: «Canto de organo». Es más, la descripción de este asiento tal como aparece en Clemencín [No. 137] aporta detalles acerca de las tapas que tampoco corresponden con el Cancionero de Segovia: «Un cancionero escripto en françes, con unas coberturas de cuero pardillo viejo en pargamino, é cinco chapas de la una parte é quatro de la otra sin cerraduras»; el manuscrito en cuestión no tiene «chapas» en la cubierta de pergamino ni huella de haberlas tenido. Sobre los orígenes del Cancionero Musical de Segovia, véase la introducción y EMILIO ROS-FÁBREGAS, *The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M.454*, vol I, p. 206-23.

El único manuscrito de polifonía con cubiertas de pergamino descrito en alguno de los inventarios aquí estudiados y que podría corresponder con el «Cancionero Musical de Segovia» aparece en el testamento de Juan de Anchieta, maestro de capilla de Juana la loca. Véase la introducción y el asiento [15/3] más abajo.

- [4] 3 de julio de 1506. **Inventario de la biblioteca de la Colegiata de Santander.** Santander, Archivo de la Catedral, L.D., n.º. 14. Contiene 115 volúmenes y fue publicado por FERNANDO G.-CAMINO Y AGUIRRE, «Bibliotecas Medievales Montañesas», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, número extraordinario en homenaje a D. Miguel Artigas, 2 vols. (Santander: Viuda de Fons, 1932), vol. II, 14-50.

Comentario: además de los libros que explícitamente mencionan «cantoria» o «cantar», he seleccionado de entre los libros litúrgicos aquellos cuya descripción indica «de punto», «de una regla» y «de cinco reglas», ya que esas expresiones pueden referirse a notación musical y al pautado de una o cinco líneas, respectivamente. Según G.-CAMINO Y AGUIRRE, la biblioteca del Cabildo Catedral de Santander no conserva ninguno de los libros descritos en este inventario.

Libros del servicio de la yglesia e del choro
[fol. 11^{rv}]

- [4/1] Otro DOMINICAL de pergamino de mano de punto, en sus tablas, de cinco reglas. [Asiento 13 del inventario]
- [4/2] Otro DOMINICAL de cinco reglas de pergamino de mano, en dos piezas, por encuadernar. [Asiento 14]
- [4/3] Otro MISSAL de punto de pergamino de mano, en que ay dominical y santoral, viejo, de cinco reglas, cobierto con sus tablas. [Asiento 15]
- [4/4] Otro MISSAL viejo de una regla, cobierto de pergamino. [Asiento 16]
- [4/5-9] Cinco quadernos de cinco reglas, PASSIONARIO para las dominicas. [Asientos 19-23]
- [4/10] Vn ANTIFONARIO viejo, de pergamino, de punto. [Asiento 24]
- [4/11] Vn COMÚN de pergamino de punto de cinco reglas y en el vn quaderno de la CONUPCIO(N), cobierto de becerro, con sus tablas. [Asiento 28]
- Comentario:** según G.-CAMINO Y AGUIRRE, el Común debía contener «el conjunto de oficios de apóstoles, mártires, confesores y vírgenes que, por no tener oficio propio, se festejan con rezos comunes a los de cada especie». En la descripción de este asiento, no es posible determinar el significado de «CONUPCIO(N)».
- [4/12] Vn LIBRO DE LA HORDENACIO[N] Y REGLAS DE LA YGLESA PARA RESAR E CANTAR, de pergamino, cobierto de cuero negro. [Asiento 29]

Libros en la librería de dicha Yglesia

- [4/13] Vn LIBRO DE CANTORIA, muy viejo, de pergamino. [Asiento 66]

- [4/14] Vn ENTONARIO viejo, de una regla. [Asiento 87]

Comentario: este libro probablemente es un tonario (*tonarium*, *tonarius*, *tonale*), libro litúrgico en el que el repertorio gregoriano está clasificado y ordenado por modos. Los tonarios clarificaban, por ejemplo, el tono salmódico que debía escogerse para que la entonación de los salmos coincidiera con el modo de las antífonas correspondientes.

- [4/15] Otro LIBRO DE CANTORIA, muy viejo. [Asiento 92]

- [5] 1507. **Inventario de la biblioteca de Juan de Guzmán, tercer duque de Medina Sidonia (Cádiz).** Existen dos copias de este inventario de libros que se incluye en el inventario de los bienes del duque redactado tras su fallecimiento. Una copia está en el Archivo Ducal de Medina Sidonia y otra en el Archivo de la Real Chancillería de Granada; no hay más datos sobre su localización. El inventario de 230 volúmenes fue publicado por MIGUEL-ÁNGEL LADERO QUESADA y M^a CONCEPCIÓN QUINTANILLA RASO, «Bibliotecas de la alta nobleza castellana en el siglo XV», *Livre et Lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime. Colloque de la Casa de Velázquez* (Paris: Editions A.D.P.F., 1981), 47-59.

Comentario: el duque tenía una «arquilla» con libros de horas, muchos de ellos con iluminaciones y procedentes de Flandes; en ese arca también se guardaban «dos libros de coplas, y luminadas las primeras hojas, con las armas de Guzmán». Los asientos 76 y 87, ambos con idéntica descripción («Otro libro, que es cancionero viejo»), seguramente no contenían música. Si tuvieran música, el copista probablemente habría añadido la expresión «de canto de organo/s»; así aparece en los dos asientos que describen libros de música, uno de ellos también descrito como «cancionero».

- [5/1] Otro libro, de canto de organo viejo. [Asiento 88 del inventario]

- [5/2] Otro libro, cancionero, de la tabla quebrada, de canto de organos. [Asiento 131].

- [6] 11 de diciembre de 1516. **Almoneda de los libros legados por Guillem Morell, presbítero beneficiado de la Catedral de Barcelona.** Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona, Joan Marc Miquel, leg. 8, lib. 3^o, inventarios años 1500-1521. Asiento publicado por JOSÉ M^a MADURELL, «Documentos de archivo: manuscritos e impresos musicales (Siglos XIV-XVIII)», *Anuario Musical*, 23 (1968), 207.

[6/1] Item, un libre de cant scrit en pergami, ab cubertes de post descornat a Mossèn Vinyamata.

[7] **26 de agosto de 1516. Subasta pública de los libros legados por Antoni Joan, beneficiado de la Catedral de Barcelona.** Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona, Jaume Sastre (mayor), leg. 7, lib. 1º inventarios 1507-1535. Asiento publicado por MADURELL, «Documentos de archivo», 214-16.

[7/1] Item, hun libre de cant de ploma estampe ab uns cuerns... a n'an García, librater, .l. sou.

Comentario: JOSEP MARÍA GREGORI, «Els mestres de cant de la Seu de Barcelona en el Renaixament», *Recerca Musicològica*, IV (1984), 28, identificó a Antoni Joan como «mestre de cant» de la Catedral de Barcelona en 1511. Fue sustituido por Joan Ferrer en 1513, pero no se conocía la fecha de su fallecimiento e incluso se pensaba que Joan Ferrer y Antoni Joan podrían ser una misma persona. El documento que publicó Madurell clarifica que se trataba de dos músicos distintos y que el Antoni Joan «mestre de cant» y propietario del libro descrito debió fallecer en 1516. El documento de Madurell también sirve para distinguir a ese Antoni Joan, «mestre de cant», de otros dos Antoni Joan; uno de ellos era canónigo ilustre de la

Catedral de Barcelona por aquellos años y, el otro, fue el copista de una de las secciones del manuscrito musical más importante de polifonía recopilado en la Corona de Aragón durante esa época (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M.454). Dicho manuscrito, conocido como «Cancionero Musical de Barcelona», contiene una inscripción (fol. [cxcí'] con fecha 1520) escrita por otro Anthoni Johan que copió —entre 1520 y 1525— una parte importante de dicho manuscrito. Sobre la posible identidad de ese otro Anthoni Johan, véase EMILIO ROS-FÁBREGAS, *The Manuscript Barcelona*, Biblioteca de Catalunya, M.454, vol. I, p. 87-95.

[8] **25 de febrero de 1517. Inventario de los libros de la herencia de Pere de Vinyes, canónigo de la Catedral de Barcelona.** Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona, Anònims siglo XVI, no. 50. Asiento publicado por JOSÉ M^a MADURELL, «Documentos de archivo», 207.

[8/1] Item, un altre libre de stampa scrit en paper, cubert de pregami ab un botó intitulat *Libro de música práctica*...

Comentario: probablemente se trata de la obra de Francisco Tovar, impresa en 1510 por Joan Rosenbach en Barcelona, aunque tampoco se pueden descartar libros de título similar, como el de Bartolomé Ramos de Pareja (Bologna, 1482).

(Continuará)